BIANCO E NERO

ANNO IV · N. 11-12 · NOVEMBRE-DICEMBRE 1940-XIX

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il teatro, il cinema, l'attore

L'essenziale del problema estetico del film — come di ogni problema estetico — è nella insopprimibile e plurivalente unità dello spirito. Quivi è la fonte di ogni specificazione espressiva; quivi musica, poesia, scultura, pittura, tutte le arti trovano insieme la loro giustificazione e la loro profonda e dialettica, dinamica unità. È, quindi, una sorta di unità, che mentre impedisce la identificazione *statica*, ad esempio, di teatro e cinema, appunto per questo si rivela e si potenzia nella loro *distinzione*. Lo spirito umano è, così, il fabbro insonne di molte opere, il padre di molte creature, le quali, in esso, si unificano appunto perchè, fra loro, non si possono identificare. La loro molteplicità è la conseguenza della loro unità e, insieme, il presupposto del processo critico, ricercante speculativamente, attraverso consonanti punti di ritrovo, la loro ideale origine comune.

La negazione della possibilità, per lo spirito umano, di unificare staticamente due specificazioni artistiche coincide, in tal modo, con l'affermazione della sua impossibilità di rivelarsi *in identica forma* in ciascuna di esse.

Wolfgang Müller (1) ha — in un recente studio — intravisto questa realtà; ma, promettendo più di quanto in verità non offra al lettore, non ne ha mostrato adeguatamente tutto il fecondo valore nello spirituale ambito del cinema. Ad ogni modo, il suo studio va segnalato, perchè, in tempi in cui ancora imperano i piccoli empirici e i mestieranti della celluloide, non è trascurabile chi cerca di elevare sul piano dei valori ideali il fascinatore sovrano della illusione *perfetta*, della illusione, che, quindi, supera se stessa sul piano di una totale

---

(1) Cfr. lo studio di W. Müller in « *Deutsche Zukunft* ». Berlino, 2 giugno 1940 e parzialmente riprodotto nella rassegna della stampa di questo fascicolo; e specialmente U. Barbaro: « *Film: Soggetto e Sceneggiatura* » ed. « Bianco e Nero » pp. 13-33.

spiritualità, riforgiando le sue empiriche origini meccaniche, la sua tecnica visibilmente meccanica.

Nella unità profonda dello spirito, dunque, si trasfigurano in *identità creatrice* le due arti sorelle: quella della Parola e l'altra della Visione; le dominatrici di due diversi orizzonti ideali, irrorati dalla medesima luce.

Il Teatro (cioè la Poesia drammatica), concludendo in sè trame di avvenimenti in forma di corposa visibilità e sensibilità, attraverso queste ricerca e raggiunge — esprimendola con la parola — la trasfigurazione di quegli avvenimenti nell'interiore mondo delle Persone che vi agiscono; tutto unificando in *rappresentazione*. La parola « rappresentazione » ha un duplice significato: non solo oggettivo ma anche soggettivo, in quanto, trasformandosi l'avvenimento scenico di finzione in realtà, si configura, nello spirito dello spettatore, non come *percezione*, sì bene come totalitaria *rappresentazione mentale*, cioè come proiezione (1), sulla trama congegnata dal commediografo e sulle sue sensibili manifestazioni, di tutto un attuale contenuto di coscienza (2); sul palcoscenico idealmente si saldano il complessivo mondo interiore degli spettatori a quello degli interpreti; il punto di contatto è la *finzione scenica*.

Mentre nella poesia lirica (in senso specifico) il poeta *rivela* — universalizzandoli — i propri sentimenti e affetti, mentre nell'epopea l'autore *narra*, cioè presenta indirettamente dei fatti e dei personaggi, con una forza di oggettivazione, che allontana l'epica dalla lirica e la avvicina alla drammatica, questa, invece, impegna il poeta non solo a oggettivare dei fatti e dei sentimenti di viventi creature, ma anche a presentare *direttamente* una trama, degli umani volti, degli umani cuori (3).

(1) Si pensi al significato profondo dell'aristotelica *catàrsi*, che presuppone — rivelandovisi — una tale *soggettivazione* dello spettacolo teatrale da parte del pubblico. È molto suggestivo, a tal proposto, lo scritto di A. F. von Berger in *Aristoteles' Poetik übersetzt und eingeleitet von Th. Somperz - Mit einer Abhandlung: Vahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles von A. F. Berger* - Leipzis, Veit 1897.

(2) La *percezione* della *finzione* scenica s'identifica con la *rappresentazione* di una corrispondente *realtà* spirituale; nel cinema, poi, si giunge al senso Kantiano più che Schopenhaueriano di *Vorstellung*.

(3) Talvolta, anche nella poesia non-lirica, un personaggio può rispecchiare ed esprimere i sentimenti dell'autore; però, a patto che *li assuma in sè*, nella sua individualità; la quale, per vivere, presuppone appunto un

Mentre nella narrativa ogni elemento della creazione artistica ha sempre il suo *evidente* centro nello scrittore — anche attraverso un lavoro di distacco e di oggettivazione — nella drammatica, invece, abbiamo un *massimo di oggettività;* tale che ne fa una forma poetica solo dialetticamente congiunta alle altre individuazioni della unitaria attività estetica dello spirito. Pertanto, nella poesia drammatica, ogni momento del processo espressivo, avendo il suo centro *nàscosto* nell'autore, è visto *direttamente.* Tale carattere, proprio del teatro — in senso generalissimo — di presentazione *diretta* di un'*azione* (« *dramma* » da *dráo* = *faccio, agisco*) si esprime perfettamente nella definizione, che ne abbiamo data, di presentazione *sensibile.* (Ma già abbiamo accennato, e meglio chiariremo in seguito, che ciò ha una fondamentale importanza nel determinare il carattere della *finzione teatrale* in sè, come punto di contatto *empirico* (1) fra due universalità spirituali: l'attore e lo spettatore). Inoltre l'azione scenica, *nascendo,* tutt'armata come Minerva, dai *sentimenti* stessi, che, in visibili ed empiriche forme, l'autore esprime, ne è *l'unica* realizzazione. La *parola,* quindi, deve essere espressione dei sentimenti dei personaggi, in quanto essi sono diventati *azione* (2). Ogni avveduto ed esperto autore drammatico cerca,

---

distacco dall'autore, pena una insufficiente realizzazione. Per esempio, il famoso « Addio » di Lucia, nei *Promessi Sposi,* in sè è bellissimo *liricamente,* in quanto è il Manzoni stesso che parla, non la sua creatura; e, appunto per questo, non è forse del tutto coerente colla realtà psicologica di Lucia, come personaggio di una narrazione. Tanto vero che, come è stato osservato da insigni critici, il Manzoni — nel quale, come in tutti i veri poeti, il senso critico era sempre presente nel corso della creazione artistica — si affretta a soggiungere che di *tal genere, se non proprio questi erano i pensieri di Lucia.* (Ricordiamo, a tal proposito, una bella lezione del Rossi all'Università Romana).

(1) La *finzione* assume in sè, *senza residuo* (quando raggiunge la sua individualità *estetica*) la realtà. E a tal proposito è interessante ciò che scrive C. Alvaro (« *Popolo di Roma* », 4 agosto 1940-XVIII): « Non fate mai dire ai vostri personaggi, mentre recitano sul palcoscenico, "sembra di recitare a teatro". In quel momento voi fate svanire ogni finzione; e il pubblico si ricorderà di stare a teatro e avrà l'impressione del teatro nella finzione del teatro. Insomma, un sentimento sgradevole ».

(2) Per quello che si riferisce alla necessità di immergere e potenziare ogni avvenimento nella interiore vita delle *Persone,* vale per ogni opera teatrale o cinematografica e, anche, narrativa, ciò che acutamente scrive C. Alvaro (« *Popolo di Roma* », cit.): « I grandi personaggi d'un dramma bisogna concepirli, farli pensare e agire come persone di tutti i

quindi, di evitare le effusioni liriche, i monologhi *et similia*, in quanto possano essere un *arresto* all'azione stessa; occorre, invece, metterli in posizione centrale, quando sono *nodi* dell'azione, punti di ritrovo, tappe di riferimento (allo stesso modo vanno considerati i *primi piani* del cinema, notando come, in questo specifico parallelismo, oltre ad affiorare la fondamentale unità estetica dello spirito, si rivela esemplarmente la distinzione fra il tramite teatrale della *parola* e quello cinematografico della *visione*) (1).

Non solo; ma l'azione deve avere *tutto* il suo svolgimento sulla scena, destinando al racconto (cioè alla *presentazione indiretta* dell'avvenimento) solo eventi che, portati sulla scena, turberebbero l'economia generale del lavoro, anche in relazione allo sviluppo e all'unità psicologica e alla *gerarchia* dei personaggi (2). (Nel cinema, arte visiva, il racconto si traspone *direttamente* nell'azione, per mezzo di una tecnica, che possiede delle possibilità singolari; come, ad esempio, le dissolvenze).

Abbiamo detto che la *finzione scenica*, cioè gli attori nella loro empiricità sono il tramite fra la loro stessa spiritualità — in cui è assorbita insieme e rivelata quella dell'autore — e l'io profondo degli spettatori. Ma dobbiamo aggiungere che esso tramite si realizza e si configura nel *dialogo*. Nel Teatro di Ibsen direi: *esemplarmente*, il dialogo è sempre quello che dovrebbe essere in tutti i lavori destinati alle scene: costituito — come acutamente un giorno diceva Luigi Antonelli — di battute tali, che siano sentite dagli spettatori come tratte alla luce fuori dalla loro stessa anima e, insieme, come momenti di una *rivelazione;* (allo stesso modo debbono configurarsi le *sequenze* del cinema). E noi diciamo che, appunto, in questa non dimenticabile natura del dialogo teatrale, si manifesta la possibilità, la idoneità, la necessità, insita nel teatro: di porsi e potenziarsi come *guida* del così detto *pub-*

---

giorni, altrimenti sembrano falsi. I personaggi storici non devono sempre pensare alla loro storia in quanto storia, ma in quanto loro passione. Riducendoli a caratteri, vivremo il loro dramma ».

(1) Una delle prove che il cinema è essenzialmente arte visiva consiste nel fatto che il parlato è *doppiabile*.

(2) Si pensi alla funzione dell'*ánghellos* nelle tragedie greche, nel quadro storico-estetico di quel teatro. S'intende, poi, facilmente che le cosidette ragioni esteriori di convenienza nel non portare un fatto sulla scena debbono essere assorbite e valorizzate, senza residuo, dalle necessità organiche dell'azione stessa, che dev'essere *sintesi di momenti essenziali*.

blico, inserendosi e vivendo nella sua stessa umana trama. E la *rivelazione,* nelle battute del dialogo, è possibile appunto perchè lo stato d'animo del personaggio che agisce sulla scena è *sintesi* e risponde alle radici psicologiche dell'Uomo, le quali, invece, nella vita sono per lo più offuscate da quegli elementi *secondari,* che nel teatro vanno soppressi senza pietà.

Il teatro è, così, come una vita purificata, cioè non è più vita empirica ma vita spirituale e, nello stesso tempo, piena, concreta, *umana,* ma in forme *empiriche* di contatto con il pubblico; azione che parla direttamente allo spirito, in un rettangolo di spazio, che, talora, pare troppo ampio anche per quegli eventi della vita quotidiana che più contengono di universale valore.

Naturalmente dire che l'attore teatrale agisce su un piano *empirico* (e questo punto sarà da noi approfondito qui appresso) non significa dire che il personaggio interpretato debba ridursi alle proporzioni dell'attore; ma solo che il tramite fra l'attore e il pubblico (*questo* o *quel* determinato pubblico) si ricostituisce empiricamente ogni volta che l'attore di teatro recita. Ma l'attore, per interpretare un personaggio, deve, invece, sollevarsi fino ad esso. E, con il consueto acume, il Chiarini (nel primo fascicolo di *Bianco e Nero* dedicato all'attore) a proposito delle due note tesi sull'attore, legate ai nomi del Diderot e del Larive, scrive: « A noi sembra che i fondamentali punti di vista pecchino entrambi di assoluta astrattezza. Di qui ogni equivoco. Certo ci sentiamo più vicini — per così dire — a Diderot che a Larive. E la ragione è evidente. Diderot è già su un piano estetico, mentre Larive si mantiene su quello di un empirismo psicologico. L'uno presuppone una tecnica, e conseguentemente una scuola, ove una simile tecnica si possa apprendere, mentre l'altro si rifà alla pratica e, più ancora, alla improvvisazione ».

* * *

Se il teatro — la rappresentazione scenica di un'azione — è tramite *empirico* fra spirituali mondi — al di qua e al di là della ribalta — il cinema a buon diritto può, innanzi tutto, pretendere per sè — come concettuale e critica sintesi della sua più riposta e, insieme, evidente essenza — il centrale e completo carattere del sogno (1). La illogicità

(1) Molto a noi dice ancora, nel senso in esame, il non invecchiato libro di C. A. Scherner « *Das Leben des Traumes* ». Berlino 1861, integrato dalle acute osservazioni del Volkelt.

di ombre che, senza alcuna parvenza di corposità, si muovono, agiscono, parlano su uno schermo — il quale dà a un reale spazio, che lo separa da un vivente pubblico, come acutamente scrisse Bontempelli, un qualche cosa di *macabro,* — si trasforma, nella più riposta intimità dello spirito degli spettatori, in una *diversa* e sconfinante ma non meno vera *logicità*: quella del *sogno.*

Tutti sanno che il sogno fu posto, da certa psicologia, come la fonte prima della credenza nella divinità; ma, senza entrare qui a discutere la validità di siffatta superficiale dottrina antropologico-religiosa, è certo che il *sovrumano,* il *meraviglioso* del sogno nasce da una spirituale fonte, che è innegabilmente valida e che qui c'interessa. Perchè mai le anime primitive, semplici e talora — per quell'eterno *fanciullino* che dorme in noi tutti — anche persone di più che mediocre levatura dànno al sogno un arcano significato rivelatore? Il perchè è chiaro: pur essendo il sogno un prodotto del tutto *soggettivo,* ha nello stesso tempo, tutte le caratteristiche della percezione di una realtà esterna (1). Ora, nel cinema, l'elemento *esterno* è reale; ma attinge la sua spirituale realtà, più che dalla celluloide e dallo schermo, dalla cosciente soggettivazione da parte dello spettatore. Nel sogno si prendono le mosse da residui di immagini *reali,* avute durante la veglia; nello spettacolo cinematografico da *immagini presenti;* nel sogno non si è consapevoli della *irrealtà* delle immagini; nel cinema una iniziale consapevolezza si scolora e si disfa mano a mano che le figure dello schermo — *reali, esterne tracce di realtà assenti* — entrano e vivono nel nostro spirito; il quale, in un ideale viaggio, germinante di imprevedute tappe, ha la serietà e la serenità di chi *riceva* — così, *naturalmente* — dall'esterno la visione di un reale mondo. La mancanza, nel cinema, di una *corposità* dello spettacolo riduce il tramite *empirico* — proprio del teatro — al minimo indispensabile (i fotogrammi dello schermo) perchè vi si disveli il trascendentale volto dello spirito, che in sè trasvaluta, per la sua stessa attuale vita, quella lieve empirica traccia.

Occorre, ricercando il volto della nuova Iside velata, innalzarsi al festoso e accogliente tempio della Immagine. E, ad esempio, con Maxime Chastaing, interrogare l'antico Eupatrida Platone sulla diffe-

---

(1) Leggere, in proposito, uno studio recentissimo del venerando fisiologo Lipsiense L. R. Müller, in « *Deutsche Medizinische Vochenschrifte* » (II-1940).

renza specifica fra la copia dell'oggetto — morta e fredda — e l'oggetto stesso, che rivive, arcanamente dovizioso, nella immagine; o, ancora, con Husserl, proiettare su un fotogramma un intero mondo spirituale, in cui conoscere è sinonimo di immaginare o, nel succedersi delle figure e delle sequenze, concentrare sullo schermo una infinita virtù catártica, idonea alla trasformazione e trasvalutazione dell'empirico in un luminoso sogno, il quale ha il volto stesso di un dionisiaco, trascendentale Iddio.

E c'è un pubblico ideale che al cinema sa trovare ciò che forma il dono del Signore del buio e della parlante luce; un pubblico ideale, che se raramente coincide, nelle sale degli spettacoli, con qualche frazioncella del pubblico reale, non ci fa accettare il pessimismo di certi studiosi del cinema, di Pierre Villoteau, ad esempio, o di Céline Lhotte. Tali frazioncelle di pubblico sapranno sentire e gustare — al teatro, come al cinema — la sapiente, consapevole costruzione, che — sulla scena o sullo schermo — l'attore realizza. Costruzione *consapevole,* perchè, come ci ha insegnato Luigi Chiarini — che, con il Giovannetti, con il Barbaro, con il Balázs e pochi altri, ha saputo portare gli studi sul cinema al livello dello spirito e della cultura del nostro tempo — per l'unità fondamentale dello spirito, il sentimento solo astrattamente si può distinguere dal pensiero, mentre, in realtà, vi si manifesta. Se ne trae la conclusione che l'attore è veramente tale, se giunge ad esprimere *consapevolmente* il suo mondo interiore; come ogni artista. L'attore, insomma, acutamente pensa il Chiarini, non deve ridurre alle proprie vibrazioni sentimentali il personaggio che è chiamato a incarnare, ma ha l'obbligo di salire fino alle poetiche dimensioni del personaggio stesso, individuandone il carattere e i sentimenti.

* * *

Come l'attore teatrale, innanzi al microfono, deve tutto interiormente subordinare e potenziare al fine della espressione integrale del suo mondo estetico attraverso la *voce,* (il che significa che altro è recitare sulla scena altro alla radio) così l'attore cinematografico — se, per caso, provenga dal teatro — deve dimenticare l'ideale mondo, del quale si è nutrito, per convogliare e vitalizzare tutte le sue possibilità a fine di rendere in *visibilità* la piena espressione di atti, sentimenti, processi spirituali. Il cinema, avendo — come il teatro e come ogni arte — la sua *tecnica,* ha dei limiti, che sono la rivelazione della sua individua-

lità estetica e delle sue feconde possibilità (1). Il cinema non è il teatro. Anzi, in un certo senso potremmo accettare per buona certa teoria, che vede delle somiglianze, più che fra teatro e cinema, fra romanzo e cinema. Così, per esempio, è legittimo notare che le digressioni, l'ampio svolgimento delle trame, il superamento rapido delle barriere di spazio e di tempo, le significative, magari accennate, pitture di ambienti, direttamente posti innanzi allo spettatore, possono assumere un loro linguaggio cinematografico, in sequenze, dissolvenze, scorci e via dicendo. Sarebbe però, più proprio, parlare non di romanzi ma di *narrazione* (2). Il cinema ha già questo suo carattere trascendentale (3) nella possibilità di oltrepassare (anzi di *rimanere* oltre) le empiriche barriere di un determinato *spazio* e di un determinato *tempo*. Quel noto dramma di A. N. Maykov « *Due mondi* » che, secondo il suo traduttore italiano — il Festa — ha il merito di aver tentato di rendere artisticamente lo stato penoso di una società che si sente continuamente minacciata da un pericolo oscuro (si tratta dello scontro fra paganesimo e cristianesimo) ha il singolare e, invero, non invidiabile carattere di aver portato nell'organismo di un lavoro *scritto per il teatro*, uno sconquasso dovuto a un tradimento della empirica determinazione dello spazio e, soprattutto, del tempo. Per ciò, il dramma del Maykov — che, pure, ha innegabili pregi di poesia — è singolarmente istruttivo per il nostro argomento qui in esame. Come giustamente nota il Festa, nella bella succosa introduzione (il volume fu pubblicato dal Carabba) « in un'azione drammatica, lo spettatore non può fare a meno di vedere una *successione cronologica* e secondo l'ordine, con cui le scene passano sotto i

---

(1) Ottimamente scrive E. Giovannetti (« *Il Cinema e le Arti Meccaniche* » Sandron Editore, Palermo, 1930, n. 41) « Il teatro ci dà della realtà una visione immediata, il cinema ce ne dà una mediata, infinitamente più suggestiva, in quanto passata attraverso all'istrumento che il nostro spirito chiama *obbiettivo* per eccellenza. La film, in quanto fotografica, ci suggerisce continuamente l'idea di una realtà approfondita, precisata, nitidizzata. Questa suggestione realistica agisce non nella nostra coscienza, che sa ormai benissimo, di quante bugie la fotografia sia capace, ma nel nostro spirito, invitandolo sottilmente a una fiducia senza riserva, a un candido, infantile abbandono ».

(2) Cfr. un noto scritto di C. E. Giussani: « *Industria e produzione cinematografica* ».

(2) Per il significato approfondito di questo aggettivo, che è il centro del nostro discorso, ci corre l'obbligo di consigliare l'attenta lettura di un certo capitolo di Eisler in « *Wörterb. d. Philosoph. Begriff* ». Berlino, 1930.

suoi occhi ». Ora — e qui è il punto che disorienta il lettore e lo spettatore del dramma Maykoviano — « pare che lo svolgimento della seconda parte debba pensarsi come contemporaneo, o meglio *simultaneo* a quello della terza ». Così, si riesce solo a ingarbugliare le idee; poichè, pur non avendo della *tecnica* (e di quella teatrale in ispecie) il concetto degno di Procuste che hanno di solito i cronisti teatrali (e anche qualcuno non privo d'ingegno) non bisogna dimenticare appunto il valore *artistico* della tecnica stessa. E il teatro è costituzionalmente legato alla *empiricità* dei mezzi di espressione.

Il valore spirituale della *tecnica* cinematografica è attuato pienamente in quel Centro Sperimentale, che, diretto dal Chiarini, è diventato, in pochi anni, modello di illuminante significato. Nel « Centro » il fondamentale criterio didattico — imperniandosi nel continuo innalzamento del generale livello di studio e di preparazione — ci si rivela come la perfetta e feconda antitesi della vecchia mentalità, che viveva (e vive!) nel continuo timore di varcare i cancelli di una empirica mediocrità da praticanti. Ma, appunto per questo, proprio perchè si valorizzano le vive realtà dell'arte, ci si attiene *alla più rigorosa tecnica;* a quella *vera*, che ha unità e, quindi, virtù formatrice dalla consapevolezza del suo spirituale valore. Ora è evidente che occorre distinguere le due tecniche: quella cinematografica e quella teatrale, ponendosi bene in mente che, viste nella loro specifica fisonomia, e nelle loro necessità, esse sono separate da distanze incolmabili, che rendono impossibile ogni *contaminatio*; ma è anche vero — come giustamente notava il Chiarini — che lo studio della *personalità* dell'attore, in quanto vi si realizzi un mondo d'arte, si rannoda intimamente a una unità fondamentale, a uno spirituale centro.

Al centro del mondo artistico e tecnico della realizzazione, teatrale o cinematografica, di una trama è, naturalmente, l'attore, questo moderno e familiare Demiurgo, che, per assolvere il suo allettante compito, deve volere e sapere continuamente innalzarsi fino all'intima e visibile essenza di un Personaggio, che in lui possa trovare la *forma* della sua piena e specifica umanità, il sicuro tramite fra un mareggiante iperuranio e l'attualizzata sensibilità di uno o di molte anime. Il *tipo* eterno, ad esempio, dell'eroe della scienza, in lotta contro pietrificati mondi — che, pure un tempo, ebbero pulsante vitalità e ora ingombrano, con il loro volume e con una fantomatica, apparente vita, il cammino — visse in tanti uomini di carne e d'ossa, ma sparsamente, contaminato da elementi secondari, non depurato dall'arte, finchè si

incarnò, tutto, in attori come Paul Muni ed Emil Jannings; i quali, conservando la loro specifica, personale sensibilità, le loro individuali caratteristiche, tutta questa loro inalienabile ricchezza hanno saputo trasformare in Luigi Pasteur e in Roberto Koch, ciascuno di essi realizzando — tutto, intero — il *Tipo* che visse nei due sommi scienziati. Ora, questo impegnativo e faticoso e conquistatore processo di trasformazione dell'*attore* nel *personaggio*, in modo che il primo viva e sia riconoscibile nel secondo come il seme nella pianta (nella quale vive il tipo di una arborea famiglia) è il centrale segreto dell'attore teatrale e cinematografico, in quanto tiene fede al suo impegno di *interpretare*, fissando in visibili personali forme quell'unitario complesso di sentimenti, di volizioni, di pensieri che intessono la natura e la sagoma di un determinato carattere, di un Tipo, di significato eterno. Il quale, nel teatro, s'*incarna* tutto nell'opera del poeta e si *perfeziona* nell'attore, nel cinema si incarna nell'attore, attraverso la *guida* del soggettista, dello sceneggiatore e di tutti quei cooperatori tecnici che preludono alla creazione da parte dell'attore.

Perchè è proprio così: l'attore del cinema *crea* molto più di quello teatrale, come hanno visto e dimostrato insigni studiosi. E come due sono le tecniche, così due sono le categorie d'interpreti, relativamente al regno della Parola e a quello della vivente Luce.

Con buona pace di molti teatranti più o meno d'avanguardia, noi crediamo (e non diciamo certo una novità) che l'opera teatrale sia come un ideale mondo in sè perfetto, quando si sia oggettivato pienamente staccandosi dalla sua matrice: la fantasia, lo spirito del poeta vivente tutto in quella sua espressione, in quei suoi fantasmi estetici. L'attore che imprende la interpretazione di un'opera di teatro non è certo un fonografo; è (o dovrebbe essere) una pulsante, sintetizzatrice spiritualità, così come non è certo un semplice *esecutore* il regista. L'attore, come il regista, deve *tradurre;* nel senso che deve porre al centro della interpretazione la sua personalità, per *perfezionare* un'opera già compiuta in sè. Deve sì creare *ma null'altro che la interpretazione;* qualora voglia fare di più (o faccia di meno...) sarà un... Traduttore-Traditore.

Creando l'interpretazione di un tipo, l'attore teatrale si innalzerà fino al livello artistico dell'opera del Poeta. L'attore cinematografico, invece, potrà interpretare un *Tipo*, solo a patto che abbia contribuito alla sua creazione. Concetti, questi, che da tempo, vengono chiariti in

« *Bianco e Nero* » e che tutti i *veri* competenti di teatro e di cinematografo non metteranno mai in discussione.

Ma v'è ora un ultimo punto da chiarire.

È stato sostenuto da qualche studioso che, essendo il Teatro comunione spirituale dell'attore con il pubblico, di un'azione (che sia *essenziale* e in cui s'incarni e si manifesti, come scrisse D. Oliva, una *sintesi psichica*) con una collettività, il cinematografio, che non può avere le suddette caratteristiche, non sarebbe uno *spettacolo.* E i sullodati critici hanno buon giuoco quando così argomentano: il film, quando sia uscito dalla casa produttrice, si presenta indifferentemente, sempre allo stesso modo, a un qualunque pubblico; la celluloide, non avendo la sensibilità delle persone vive, che sono gli attori del teatro, si pone *fuori* di quella comunione fra ribalta e sala, fra azione scenica e pubblico, che, sola, può creare lo spettacolo. Ma se il cinema non è *spettacolo,* che cosa sarà mai Dio mio? Una qualche cosa deve pur essere; ebbene sarà *ciò che non è il Teatro;* sarà uno spettacolo... cinematografico... e non teatrale.

Ma vediamo meglio.

Certamente l'attore teatrale ha (o dovrebbe avere) l'intuizione di quel determinato pubblico, che, in quella certa sala, in quella determinata ora, partecipa alla finzione scenica. Tale intuizione suggerirà all'attore questo o quell'atteggiamento, questa o quella sfumatura, e talora questo o quel ripiego. Ma, d'altra parte, una Duse, un Tommaso Salvini, uno Zacconi, un Ruggeri, *raggiunta la piena incarnazione del Personaggio, non se ne allontaneranno più se non per un loro, individuale approfondimento del personaggio stesso.* Cioè, nei momenti essenziali della loro interpretazione, saranno sempre identici a se stessi, *qualunque sia il pubblico;* se una sfumatura, un atteggiamento sarà di centrale importanza nel *tradurre* il personaggio sul palcoscenico, saranno sempre, in tutti i teatri quella sfumatura, quell'atteggiamento; a meno che non intervengano (e qui siamo fuori del nostro problema) delle esigenze di ordine extra-artistico.

Un vecchio frequentatore di Teatri si meravigliava perchè un nostro grande attore, nel *Saul* alfieriano, quando ordinava la morte di Achimelech, adoperava sempre la stessa tecnica nel pronunziare le parole « *a cruda morte... e lunga!* »; contrapponendo al risonante impeto con cui diceva le prime tre parole, una voce strozzata, quasi afona, con cui pronunziava « ... e lunga! » dopo una agghiacciante pausa. Il vecchio spettatore trovava che l'artista *si ripeteva* e, quindi, era... meno

grande della sua fama. Invece, era grande proprio perchè si ripeteva, proprio perchè, trovata quella che, per lui, era la forma perfetta per interpretare quel momento centralissimo del personaggio e dell'azione, non se ne allontanava più. Viceversa, anche i grandi attori, quelli che, nel loro spirito, sentono compiutamente vivere un personaggio, avvertono innegabilmente l'influenza di questo o quel pubblico e variamente atteggiano il *complesso* della loro interpretazione.

Gli è che, come sopra abbiamo chiarito, il Teatro mentre riassume e presenta al pubblico il trascendentale mondo dello spirto, ha bisogno di quel tramite *empirico*, che è questo o quello spettacolo, questa o quella realizzazione della finzione scenica. E, allo stesso modo, il pubblico, pur proiettando sul palcoscenico il suo mondo metempirico, è poi, alla fin delle fini, formato di individui, che, in quel tempo, in quello spazio, si rivelano nella loro *empiricità*, senza la quale la loro soggettività sarebbe vuota. La crasi (insistiamo su questo concetto) avviene attraverso la finzione scenica e l'attore.

Quindi, l'attore teatrale ha in sè l'esigenza trascendentale, universale, oggettiva e la necessità di lavorare su un piano empirico, di fronte a un empirico (cioè particolare) determinato pubblico.

Invece, l'attore cinematografico (che sia tale e non un semplice disertore del Teatro) di fronte alla macchina da presa, non solo, come sopra dicevamo, elabora un processo di creazione del personaggio ben più ricco di quello necessario alla interpretazione teatrale, ma *si crea il suo pubblico* (1). Quale? *Il pubblico;* cioè il pubblico universale (trascendentale) che poi si realizzerà in questo o quel pubblico determinato. *Non può essere vero attore dello schermo chi non sappia affrontare questa superiore creazione.* Vengono così a incontrarsi la spiritualità pura del Personaggio, del Tipo — vivente nell'attore sottratto

(1) Tale possibilità di concentrarsi, per sagomare, nel proprio spirito, l'universale sostanza del pubblico, si rivela, nell'attore cinematografico anche nel fatto della *nessuna evidente attenzione alla macchina da presa.* E tutto il complesso di quel piccolo pubblico, formato dai tecnici che collaborano a *girare* una scena, deve scomparire nello spirito dell'attore. Invece è facilissimo constatare che molti attori *teatrali,* passati al cinema senza un'adeguata preparazione, *recitano* innanzi all'obbiettivo; non hanno quella necessaria forza d'interiorizzazione, che contraddistingue l'attore del film. Fu notato, non so più da quale cronista nostrano, che Spencer Tracy rivelava la sua grandezza nel fatto che *non guardava mai l'obbiettivo.* Bella scoperta!

alle contingenze *Spettacolari* del teatro — e la universale umanità, la profonda, sotterranea spiritualità degli spettatori *singoli* o dei *gruppi di spettatori*, che, lungi dall'essere annullati in una amorfa impersonalità, sono potenziati in quella trascendentale dialettica unità, alla quale partecipa l'attore mentre crea la sua vita artistica, la sua diffusiva virtù spettacolare.

Tutto ciò che è mezzo *empirico* è materialmente ridotto al minimo e sostanzialmente sparisce del tutto, in una sala di proiezione, qualora il pubblico partecipi alla vita di quelle ombre — doviziose di interiore significato — che si muovono sullo schermo. E il pubblico — quando *è preso* — vi sa partecipare!

Teatro e Cinema sono dunque *due* forme, due specificazioni dello *Spettacolo;* l'una legata all'empirico, l'altra tanto più trascendentale quanto più necessitata a trasvalutare i mezzi tecnici in pura spiritualità; l'una realtà sensibile che diventa sogno, l'altra sogno che ha l'ideale sostanza della realtà; l'una regno della Parola, l'altra dominio di spirituali ombre, che parlano agli occhi, e all'anima, in un rettangolo di Luce.

RAFFAELE MASTROSTEFANO

Guido Seeber

Nel numero di agosto della rivista « Der deutsche film » (*Berlino) Robert Kümmerlen dà notizia della improvvisa morte di Guido Seeber e traccia anche una breve biografia della vita di quest'uomo che al cinema, con serietà d'intenti, dedicò tutta la sua esistenza.*

Nato 61 anni addietro a Chemnitz, da padre fotografo, si specializzò fin da giovanetto nella tecnica della ripresa fotografica prima e, poi, adoperando mezzi primitivi, in quella cinematografica. Il suo nome va iscritto nell'elenco dei pionieri che aprirono la via alla nuova arte attraverso una coraggiosa serie di esperienze e tentativi i quali, a così grande distanza di progresso se non di tempo, non possono non farci sorridere con commozione.

Ricordiamo di lui i due primi documentari ripresi nel 1900: L'inaugurazione della strada ferrata a Chemnitz *e* La partenza dal porto di Brema dei soldati per la Cina. *Dopo queste poche decine di metri di pellicola egli ne girò un numero incalcolabile in centinaia di film.*

Del suo primo decennio di attività ricordiamo Kleine Witze, Madame Inkognito, Fledermaus, Lustige Witwe *e* Sumurum *del 1908 in cui comparve per la prima volta il primo piano* (1).

A Seeber toccò anche la ventura di riprendere il primo film (Abgründe) *di Asta Nielsen, rivelatasi poi la più grande attrice del dopo guerra.*

---

(1) È noto che la scoperta del primo piano è tradizionalmente attribuita a Griffith. L'Italia ha rivendicata tale scoperta e ci sembra interessante citare a questo proposito quanto dice U. Barbaro alla nota 18 del volume « *Film e Fonofilm* » V. Pudovchin. « Si suole attribuire l'invenzione del p. p. a Griffith. La cosa non è esatta e si trovano p. p. spesso nei film anteriori a quelli di Griffith... qui mi basti citare un bellissimo p. p. di Lyda Borelli in *Malombra* (1913). Anche il conte Negroni usò spesso il p. p. sia di figure che di oggetti e fu attaccato dalla stampa cinematografica di allora per le « penne che sembrano travi » e « i calamai che sembrano pozzi ».

« Con più esattezza degli altri il direttore russo S. Timoscenco: "Nella leggendaria storia dell'Arte Cinematografica si considera Griffith come il primo che abbia introdotto l'uso del p. p.".

Lo stesso fotografò, nel 1925, Greta Garbo, in La via senza gioia (Die freudlose Gasse) *dove la diva svedese comparve accanto all'altra proveniente dalla Danimarca* (2).

Prima di essere l'operatore di Pabst, Seeber collaborò con Paul Wegener per una lunga serie di anni, girando alcuni film in cui ebbe modo di rivelare tutta la sua abilità di tecnico e di studioso dei problemi della ripresa. Ricordiamo come frutto di tale collaborazione la prima edizione de « Lo studente di Praga » *del 1912. In esso oltre al particolare impiego dell'illuminazione è interessantissima la perfezione raggiunta nel trucco dello sdoppiamento del personaggio che dette all'attore-regista la possibilità di una grande recitazione.*

L'intesa Wegener-Seeber continuò in Golem *del 1914, altro film dall'atmosfera allucinata e nel* Budda vivente.

Di Seeber si ricordano ancora I segreti di un'anima *con Werner Krauss (regista Pabst),* Sanssouci *e* La notte di S. Silvestro *(1923) con regia di Lupu Pick.*

Il nome di questo dominatore della macchina da presa, a cui è dovuto anche un manuale pratico dell'operatore (3) *in due volumi, ricco della dottrina acquistata in lunghi anni di esperienza, rimarrà legato al periodo di maggior gloria della cinematografia tedesca e mondiale, che lo videro tra i cultori più appassionati.*

« In verità fin nei primi filmetti della *Cines,* e si ricordi che la Cines fu fondata a Roma nel 1902 (dai Sigg. Alberini e Santoni), c'è qualche p. p.

« In sostanza, per quanto risulta a me, il primo esempio di p. p. è quello del bandito che punta la rivoltella contro il pubblico nel film di Erwin orter *Te Great Train Robbery* (1903) ».

Come conclusione dovremmo dire che nei diversi paesi, indipendentemente l'uno dall'altro si era già scoperto ed impiegato il primo piano.

S'intende che primi piani occasionali si possono trovare con facilità nei film più remoti. La questione però riguarda l'impiego del primo piano con funzione espressiva e come rivelatore del mondo interiore del personaggio.

(2) Per la storia di questo film, rievocata nel libro di Greta Garbo *Der Veg einer Frau,* è interessante ricordare che Pabst dopo aver visto la Garbo nel film *La leggenda di Gösta Berling* (1923) la volle assolutamente come interprete della tragica storia «*La via senza gioia*», accettando tutte le gravi condizioni che faceva il regista e protettore della svedese, M. Stiller, meno quella di prendere come operatore l'operatore dello stesso Stiller.

Greta Garbo, difficile a fotografarsi, ebbe fatti da Guido Seeber ben otto provini, concordati insieme col regista, finchè si trovò la giusta maniera di riprenderla. Questo ricordo può valere a dimostrare quanto valga la parola *fotogenia.*

(3) Guido Seeber: *Der Praktische Kameramann,* Berlin, 1927.

Introduzione ai classici

Parlare di classici del cinematografo potrebbe sembrare troppo ambizioso, a chi non riflettesse che la esistenza, fra le opere cinematografiche, di testi ritenuti classici è universalmente ammessa, almeno sul piano empirico, tutte le volte che, discorrendo di cose cinematografiche, accade di riferirci a taluni nomi, e ai titoli di alcuni film, come ad esempi e a pezze di appoggio valide a confermare con l'autorità di un valore estetico universalmente riconosciuto, una asserzione critica: nasca, tale asserzione, da intenzioni rigorosamente teoretiche, oppure sia volta a convalidare una determinata poetica, o, più semplicemente, una posizione polemica.

Un tentativo di precisare concettualmente il senso e il valore della classicità nel campo cinematografico può, quindi, non essere del tutto inutile anche perchè ci può offrire l'occasione di chiarire in maniera rigorosa talune questioni di metodo che impacciano sovente la critica del cinematografo, e le impediscono di levarsi a quella funzione di valutazione spirituale, nel senso più largo della parola, nella quale la critica riconosce la propria legittimità, non solo, ma anche la propria utilità ai fini di preparare un'atmosfera sgombra da equivoci e da errori: favorevole, cioè, al libero spiegarsi della creazione artistica.

È da chiarire, innanzitutto, che per il cinematografo come per le altre arti, il concetto di classicità va tenuto distinto da quello di classicismo. Non si deve confondere, cioè, la classicità come valore superiore ad ogni contingenza e ad ogni interesse meramente storico o di curiosità, con la puntuale accettazione di una determinata poetica, dalla quale possono nascere indifferentemente opere belle e opere brutte, opere valide su un piano universale e opere dotate di interesse strettamente contingente, episodico; nè va confusa, la classicità con la partecipazione ad una certa visione del mondo e della vita, che può tradursi anch'essa in opere d'arte belle, brutte, o semplicemente inesistenti.

La classicità è un livello spirituale che può essere conseguito da ogni opera la quale si levi ad una certa eccellenza artistica, indipendentemente così dalla sua poetica, cioè dalle intenzioni critiche dell'autore, come dal suo contenuto storico, cioè dalle intenzioni polemiche di natura morale, politica, sociale, che in essa sono artisticamente sentite ed espresse. Posta questa validità universale della classicità, è chiaro che il poterla conseguire non è, nè può essere, privilegio di un linguaggio poetico, o di alcuni linguaggi poetici, con esclusione di altro o di altri. Ammesso, quindi, (nè su tale ammissione è da discutere, almeno in questa sede) che il cinematografo sia, o possa essere, linguaggio poetico, è da riconoscersi implicita in tale ammissione la esistenza, almeno potenziale, di classici del cinematografo.

E se una conferma è da chiedersi a tale ammissione, la si cerca in quei testi ai quali si è soliti fare riferimento come a classici cinematografici. E sono testi che hanno trapassati, e da tempo, i limiti di un interesse strettamente cinematografico; di un interesse, vale a dire, appuntato esclusivamente su quei motivi di spettacolo, di tecnica, di costume entro i quali si è soliti conchiudere la spiritualità del cinematografo; ma si sono levati ed un più alto piano e più universale: il piano della poesia; che è e rimane sempre se stessa, con il suo valore eterno e superiore alle contingenze, qualunque sia il linguaggio in cui viene espressa. Stroheim, Clair, Vidor, Pabst: citiamo a caso dei nomi che ci richiamano ad opere ferme nella nostra coscienza come rivelazioni di bellezza uniche ed insostituibili, tutte le volte che ci accade di doverci rifare ad autori cinematografici il cui valore è sottratto alla cronaca, con le sue mutazioni, o all'aridità di un valore polemico; di una polemica che può essere tecnica (affermazione della validità esclusiva di taluni mezzi di espressione) o storica (affermazione della verità di talune concezioni della vita e del mondo). Non che le opere valide su un piano di pura cronaca, di costume, o di polemica siano vane ed inutili: chè anzi hanno grande importanza in un fatto, quale il cinematografo, che è fatto sociale in una misura materialmente più larga di quanto non sia fatto artistico: ma non oltrepassano i limiti della contingenza, di là della quale non è possibile abbiano interesse, all'infuori di quello storico o tecnico. Comunque, esse non possono urgere, in un discorso volto a stabilire il senso e il valore della classicità cinematografica.

La quale risulta, in primo luogo, da un valore estetico che si impone all'ammirazione di tutte le coscienze, e non rimane puntualizzato

entro l'ambito strettamente cinematografico. Perchè un film possa meritarsi il titolo di classico, la sua bellezza deve essere tale da sopravvivere intatta al mutare continuo, e spesso radicale della tecnica, nonchè alle frequentissime variazioni nel gusto del pubblico. Scaduti e tramontati i fattori che determinano il successo momentaneo di un'opera cinematografica (moda, suggestioni polemiche, novità di ritrovati tecnici), l'opera classica deve mantenersi ancora viva, e viva non per un interesse meramente retrospettivo, documentario: viva per interesse artistico, attuale, immediato.

Se esaminiamo l'interesse che destano due o più opere cinematografiche del passato, ci rendiamo conto con facilità del differente valore di esse: chè diverso è il nostro stato d'animo nei confronti, poniamo, di *Alleluja*, da quello che proviamo di fronte, per fare un altro esempio, al *Cantante di jazz*. Nel primo caso, si è in presenza di una opera d'arte, la quale suscita in noi degli interessi di natura estetica, e perciò svincolati da ogni contingenza, in quanto non dissimili da quelli che avvertiamo nella lettura di una poesia, nella contemplazione di un quadro, nell'audizione di una sinfonia: dove, nel secondo esempio, oltre un interesse strettamente documentario, in quanto ci si offre la possibilità di studiare il sonoro nelle sue prime applicazioni tecniche e artistiche, possiamo arrivare, al massimo, ad un compiacimento per i ricordi di vita e di costume che quel film porta con sè.

Ci sarà facile, quindi, concludere che *Alleluja* è un classico dello schermo, in quanto esce da una curiosità strettamente cinematografica per arrivare ad un valore più universalmente umano, e quindi poetico; mentre *Il Cantante di jazz* sarà unicamente un documento di storia e tecnica cinematografica.

Dei classici del cinematografo, come di quelli delle altre arti, si può dire che si pongono fuori della storia; mentre le opere minori, in quanto per essere intese e apprezzate hanno bisogno di venire collocate nel loro momento storico e in esso ricostruite e proporzionate, non superano la storia, non attingono, cioè, quella eternità e universalità per cui l'*Iliade* parla non solo allo spirito di chi è informatissimo sulla civiltà micena, e sui regni dell'Argolide e sui loro rapporti con i principati dell'Asia Minore ma anche a quello di chi nulla sa di codeste cose, e unicamente si appaga della poesia e della fantasia. Dove un'opera che non oltrepassi la contingenza, una canzone politica di Guittone d'Arezzo, ad esempio, non potrà essere intesa se non da

chi sia edotto sulle circostanze a cui si riferisce, nè potrà essere apprezzata da altri che dallo storico della lingua e della letteratura.

Altro rilievo prendono i motivi storici nelle opere classiche che non in quelle minori o addirittura mancate: così si può non essere cristiano cattolico apostolico Romano e non avere fede nel Sacro Romano Impero, e pure ammirare l'espressione poetica che Cattolicesimo e Impero medioevale trovarono nel Poema di Dante; ma non si potrà sopportare, nonchè ammirare, certo Carducci giovanile (quello, per intenderci, dell'*Inno a Satana*, o della *Consulta Araldica*), ove non se ne condividano gli entusiasmi anticlericali e democratici.

Lo stesso si dica per la tecnica: le forme della quale possono essere più o meno progredite, ma non pesano per questo sui risultati artistici; l'artista quando è veramente tale, sa valersi della tecnica che ha a disposizione e raggiungere per mezzo di questa, pur modesta e limitata che essa sia, risultati validi anche oltre le scoperte successive. Non sarà certo il fatto che in essa non è tenuto conto di talune scoperte e leggi proprie di una tecnica ancora di là da venire a limitare artisticamente la *Madonna* di Cimabue o l'*Annunciazione* di Simone Martini: così come *Femmine Folli* di Von Stroheim non trova il suo limite nell'essere un film muto, o nel fatto che vi sono presenti procedimenti, quali le aperture e chiusure di diaframma, o i viraggi colorati, che una tecnica più matura avrebbe rifiutati. Mentre il *Sentiero del Pino solitario*, per essere opera composta secondo la tecnica più progredita, non vale, artisticamente, più di quel che valga, possiamo dire, *Variété* che pure è film muto, e non a colori.

Opere, quindi, valide su un piano esterno ed universale, i classici: e attingono codesta validità dalla presenza, in essi, di talune condizioni. Che sono le condizioni soddisfatte da tutte le opere che conseguono risultati artistici non effimeri, nè parziali: prima fra queste, l'unità creativa. Condizione, certo non facile, nè frequente, in una materia come il cinematografo, nella quale la collaborazione produttiva è legge, si può dire, universale e necessaria. Rischierebbe di perdere di vista il valore spirituale dell'opera cinematografica, chi si ostinasse a pretenderla opera tutta e soltanto di una sola mano. O si fermerebbe ad una ricerca inutile e vuota, ove sia formulata aprioristicamente: quella del cosiddetto autore del film (e della inutilità di una tale ricerca ci persuade l'insoddisfazione in cui ci hanno lasciato i tentativi che ciascuno di noi ha fatti per soddisfare ad essa).

Definire, una volta per tutte, fra quanti concorrono alla produzione di un film, quale debba esserne considerato l'autore, è sommamente pericoloso: come è pericoloso, nelle questioni estetiche, ogni tentativo di fissare anticipatamente regole e norme. Chè si rischierebbe, a codesto modo, di negare, in misura maggiore o minore, l'arte, in quanto frutto di una libera attività spirituale, abbassandola ad effetto meccanico di un certo processo stabilito in anticipo. Mentre è possibile, e forse necessario, di fronte ad ogni singolo film, ricercare il centro ideale verso cui convergono tutte le attività concorrenti alla produzione, e del cui mondo spirituale esse partecipano e si improntano. Centro che coincide con una, ma non sempre necessariamente la stessa, delle figure che partecipano alla produzione del film. Il quale è, *materialmente*, frutto di una collaborazione: ma il suo valore estetico, quale risulta dalla concezione della vita e del mondo che ne costituisce il tema, dal modo come tale concezione è sentita, dal linguaggio in cui si esprime codesto modo di sentire, non può nascere, a mio modo di vedere, che da una coscienza singola; e questo non per omaggio ad una pregiudiziale individualista, che sarebbe assurda ed arbitraria, come tutte le pregiudiziali, ma per una ragione che scaturisce dal carattere stesso dell'arte. La quale, per essere espressione di un dato modo di sentire la spiritualità oggettiva, non può essere che soggettiva: e, come tale, singolare.

L'opinione che sostiene la possibilità di un arte che sia frutto di una collaborazione di attività, non ne nega certo la soggettività; ma, con referimento alla posizione filosofica nella quale trova le proprie premesse e la propria legittimazione, tiene fermo ad una concezione metempirica del soggetto, per cui questo è unico, e non molteplice come molteplici sono i soggetti empirici, nella loro particolarità. Da ciò la possibilità che l'opera di più soggetti empirici, scaturita dalla loro collaborazione, abbia carattere unitario, in quanto opera dell'unico soggetto che in essi è immanente, che essi, anzi, costituiscono e che li costituisce. Nè si può negare che, alla luce di una tale dottrina filosofica, l'opinione dell'arte come collaborazione possa essere accettabile e soddisfacente.

Ma tale essa non appare a chi, pur con il rispetto e l'ammirazione dovute ad un grande pensiero, tenendo conto delle conquiste da esso compiute, tenga ferma l'esigenza del soggetto come singolo, e della conseguente pluralità dei soggetti stessi, e cerchi, comunque, di soddisfare codesta esigenza. Ove si ponga la singolarità dei soggetti come

ineliminabile, l'arte quale espressione soggettiva del sentire, in quanto forma della spiritualità, non potrà essere considerata altrimenti che come opera di una sola coscienza. Anche se alla realizzazione di tale opera collaborino altre persone che abbiano compresa la visione di quell'una e che, in certo modo, ne partecipino.

Il centro ideale di questa collaborazione, la persona che la dirige, come quella al cui patrimonio spirituale si rifanno tutte le altre attività, è presente in ogni film che sia vera ed autentica opera d'arte: e può identificarsi ora con il regista, ora con l'attore, ora, persino, con il fotografo, quando tutta la spiritualità dell'opera, e quindi tutto il suo interesse estetico risulti dalla fotografia come tale. E sarà tanto più riuscito, il film come opera d'arte, quanto più i vari collaboratori siano subordinati a quell'uno cui si deve la concezione e l'espressione dell'opera, e quanto meglio ne comprendano e ne attuino la concezione. Talvolta, codesta prepotente vita spirituale del creatore del film arriva fino al punto di assorbire in sè molteplici attività quali di solito sono affidate ad individui diversi ed unificare soggettista, sceneggiatore, regista, interprete in una sola persona.

È questo il caso, ad esempio, di uno Stroheim: mentre di collaborazione fedele ci offre un esempio tipico *Alleluja*, con i suoi negri, dei quali Vidor sa valersi come un pittore si vale dei colori, o un poeta delle parole, trasportandoli in un'atmosfera di suggestione mistica e sensuale grazie alla quale essi si compenetrano della sua concezione e riescono, sotto la sua guida, ad esprimerla nel modo che egli intende. Un effetto analogo, attraverso procedimenti di natura più intelligibile e meno istintiva, lo conseguono Clair e lo stesso Vidor, con attori non privi di una loro personalità: come pure il già citato Stroheim, nei confronti dei collaboratori (ZaSu Pitts, Fay Wray).

Ci richiamano, i nomi che si sono fatti, a testi il cui interesse spirituale è incentrato nel regista: ma se ne potrebbero citare degli altri, di attori che, più di una volta, hanno creato il film come opera della loro interpretazione: la quale, in quanto creazione di un mito, è il vero centro spirituale dell'opera. E il regista, in tali casi, è ne più ne meno che un collaboratore. Si pensi (ma sono citazioni fatte a caso, cui non deve attribuirsi un valore che vada oltre l'indicazione) a un Barrymore, ad una Greta Garbo, nei suoi momenti migliori. E vale, quel che si è detto per l'attore, per il montatore, o per il fotografo. Anche se gli esempi sono meno frequenti e meno evidenti. Pure, per-

derà ogni carattere paradossale, quest'ultima affermazione, quando ci si rifaccia a taluni documentari: *L'uomo di Aran*, ad esempio, nel quale la poesia scaturisce unicamente da effetti di fotografia e di montaggio.

Una volta svincolato il concetto di unità creativa da ogni aprioristico e intellettualistico tentativo di individuare in maniera definitiva l'autore dell'opera cinematografica, avremo superato uno dei più grossi ostacoli che l'opinione comune era solita opporre all'ammissione di una classicità cinematografica, intesa non su un piano limitatamente tecnico ma su un piano ampiamente spirituale: il film classico, come opera d'arte nel senso assoluto della parola, appartiene non solo e non tanto al patrimonio culturale dei cineasti e degli studiosi di cose cinematografiche; e nemmeno alla storia del costume, in quanto espressione di un determinato gusto e di una certa moralità collettiva. Appartiene invece, come tutte le opere di poesia al patrimonio universale dell'umanità. Ed è in grado in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento, di essere compreso, apprezzato, amato come al suo primo apparire sugli schermi.

È, questo della immortalità dei classici cinematografici, il punto che più ci premeva chiarire, in un discorso per tanti rispetti non nuovo nè originale; ed è un carattere che occorre fissare in maniera definitiva fra quelli validi ad individuare un'opera classica, questo della immortalità, che meglio si direbbe *atemporalità*. Atemporalità, si intende, non nel senso che l'opera classica non senta ed esprima lo spirito del proprio tempo: ma nel senso di capacità a cogliere quanto nello spirito del proprio tempo sia eternamente e universalmente umano, ed esprimerlo in maniera valida per gli uomini di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Ed è un carattere, questo, che distingue in maniera precisa un film classico da un film, anche pregevole da un punto di vista tecnico e industriale, che non sia capace di superare la contingenza: *Follie di Broadway 1936*, ad esempio, è, certo, film non privo di un suo valore formale; pure esso potrà interessare unicamente la storia del costume, come documento di alcuni caratteri della vita americana negli anni fra il 1932 e il '37; e, di riflesso, come testimonianza di certe tendenze del grosso gusto cinematografico in quegli stessi anni. Potrà, in egual modo, interessare gli studiosi del cinematografo per certi effetti che in esso sono raggiunti, per certe trovate che vi sono impiegate. Ma non supererà mai la cronaca, non potrà mai affermarsi come opera d'arte, non trascenderà mai il proprio valore documentario.

È un esempio preso a caso, fra i tanti che si affacciano alla memoria, ma vale ad indicare entro quali limiti si chiude, di solito, la produzione cinematografica. Anche nelle opere più decorose e, in un certo senso, intelligenti: mentre occorre effettivamente investire un problema spirituale che nei propri termini, siano essi drammatici o semplicemente lirici, si levi oltre l'impegno immediato dello spettacolo, per penetrare entro una tormentosa e tormentata umanità. *A noi la libertà*, per fare un altro esempio, parte, indiscutibilmente, da motivi che appartengono alla cronaca: una certa critica all'assetto sociale borghese-capitalistico; una polemica contro il macchinismo e la conseguente concentrazione industriale; un amaro satireggiare la specializzazione e l'organizzazione scientifica del lavoro. Motivi tutti frequentissimi nella pubblicistica europea degli anni tra il 1929 e il 1935. Pure, un potente respiro umano è nell'amabile presa in giro in cui si traduce artisticamente codesta cronaca e la nega come tale, operandone una trasvalutazione su un piano puramente lirico che rende validi tutti i suoi motivi, come motivi umani, anche oltre l'esaurirsi della loro polemica, o il superamento di questa da parte di nuovi, e più urgenti, problemi storici.

Parrebbe un discorso destinato a chiudersi nei confini della enunciazione intellettuale, ed ivi esaurirsi, questo che abbiamo fatto: ma induce spontaneamente, per la forza della sua stessa logica, a delle conclusioni di carattere, in qualche modo, pratico.

Conclusioni certo non liete, se includono, inevitabile, l'amara constatazione che una sorte comune, e non benigna, unisce le opere degne dell'appellativo di classiche, alle altre tutte: anche se si salvano da una voluta e premeditata distruzione, tutte le opere cinematografiche periscono un poco ogni giorno, sino a ridursi a mero ricordo. Ed è triste pensare che un tale destino attende opere degnissime di stare accanto ai poemi, alle musiche, agli edifici, ai quadri, a tutte le espressioni, insomma, dell'arte umana.

Non è, in questo nostro discorso, luogo a proposizioni che investano tale fenomeno nel suo aspetto tecnico-economico: piuttosto importa chiarire le ragioni di un particolare atteggiamento spirituale nei confronti del cinematografo: atteggiamento sostanzialmente negativo. Così da parte dei produttori, che si limitano a considerarne unicamente il lato industriale, come da parte degli uomini di cultura, i quali, sostanzialmente, sono fermi tuttora ad una valutazione del cinematografo come fatto non rilevante, dal punto di vista spirituale; o, al massimo, come fatto sociale, fatto di costume.

Una certa copiosa letteratura che è fiorita in questi ultimi anni ai margini del cinematografo, a chi la studi con attenzione, conferma, non che smentire, la constatazione di tale atteggiamento: chè in fondo essa si alimenta principalmente di motivi episodici, di ispirazione tratta dal costume, dal gusto, dai ricorsi, più che dal cinematografo come tale. Ed è un fatto che si può spiegare facilmente: è naturale che un'arte la quale ha una storia brevissima, in cui ancora è difficile sceverare la storia autentica dalla cronaca e può essere racchiusa, in tutta la propria evoluzione, nei ricordi di una o due generazioni, prima ancora di un interesse critico, susciti negli intellettuali un interesse di natura ironico-patetica, oppure storico-moralistica.

Un interesse, comunque, che esclude una rigorosa e precisa accettazione del concetto di classicità, e, quindi, una preoccupazione sulla sorte dei testi degni di essere considerati classici. A parte la indifferenza, e quasi il disprezzo che gran parte dell'alta cultura, sopratutto accademica, nutre tuttora nei confronti del cinematografo, come fatto spirituale che vada, comunque, oltre il semplice divertimento. Si tratta di atteggiamenti alla formazione e alla persistenza dei quali non è certo estraneo l'indirizzo tecnicistico di una parte della critica del cinematografo: indirizzo a volte addirittura iniziatico, per certo suo compiacersi di una terminologia mutuata dalla meccanica cinematografica. Nonchè la convinzione, assai diffusa nella cosiddetta stampa specializzata, che non si possa parlare di cinematografo se non in forme superficiali, o addirittura banali.

Tutte forme mentali che nascono da un arbitrario, e spesso involontario, confondere il cinema arte, fatto spirituale e di cultura, con il cinema fenomeno sociale, mera manifestazione di gusto e di costume; o con il cinema in quanto materia di industria e commercio. E involge, codesta confusione, in unico giudizio le opere d'arte, i documenti di cronaca e i prodotti industriali. Solo può valere, a dissipare un tale equivoco, la dimostrazione che il cinematografo ha prodotto opere degne di stare accanto a quelle prodotte da tutti gli altri linguaggi artistici.

Ma, meglio che un lungo discorso teoretico, gioverà a tale dimostrazione una attenta, minuziosa, amorosa sottolineatura di testi.

ROSARIO ASSUNTO

Museo degli orrori

Per chi è curioso dei costumi e degli ideali dei popoli primitivi, molto più interessanti sembrano le dimostrazioni d'infantilismo morale della cosiddetta civiltà americana che non la vita dei selvaggi, i quali son piuttosto destinati, per ragioni di clima e di sangue, ad una eterna minorità. Ma è sempre con rinnovato stupore che si scoprono nuove testimonianze della superficialità e sordità intellettuali di un popolo che avrebbe tutti i mezzi per realizzare una sua civiltà, un suo clima spirituale, una sua cultura, mentre non sa che vivere ai margini della tradizione europea; quando non si arrischia a seguire il suo temperamento stravagante e impulsivo, spoglio affatto di ogni sensibilità men che grossolana e del tutto incapace di concentrazione e di vita interiore.

Ma tra le frequenti, sia pure episodiche, testimonianze, di questa infeconda ingenuità dei degeneri discendenti di Washington, merita il conto di segnalare il prezioso acquisto *del Museo Cinematografico di Los Angeles, che si legge nel numero del* 31 *ottobre* 1940-XIX *di* « Minerva »:

UNA LACRIMA DI GRETA GARBO

A Los Angeles esiste un museo del Cinematografo nel quale si conservano i ricordi più stravaganti e più originali della carriera dei grandi artisti.

Or non è molto questo pittoresco museo si arricchì di una *reliquia* di valore eccezionale: una lacrima caduta dagli occhi di Greta Garbo e conservata in un fiasco, chiuso ermeticamente. Una etichetta collocata sotto la « reliquia » indica l'origine della lacrima: fu raccolta durante una prova, mentre la « stella », affaticata e vinta dalla forza tragica della parte che rappresentava, cedeva alla stanchezza, lasciando sfuggire qualche lacrima.

(*Domingo*, Madrid)

Questo autentico cimelio *di umorismo, che è davvero tragico nella sua patetica veste, non soltanto è una palese denuncia della primordialità del costume di un popolo che ha fatto del* divismo, *un abito mentale e una consuetudine di vita, ma è anche un documento sommamente istruttivo della elementarità del suo gusto e della sua sensibilità artistica.*

Il valore simbolico di quel fiasco ermeticamente chiuso, è così eloquente, a dispetto di ogni contraria intenzione, che ogni più lungo discorso non potrebbe che comprometterne il lineare linguaggio.

m. f.

Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo

I

MATURITÀ DELL'IDEA

1. - I tempi sembrano oramai maturi, direi anzi maturissimi, per porre finalmente e risolvere in pieno il problema dell'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo, di un diritto, cioè, avente un proprio contenuto ed una propria fisionomia giuridica, in un quadro più ampio del diritto di autore, nel quale l'opera cinematografica, accoltavi originariamente come una trovatella, si è poi andata sempre più rapidamente trovando a disagio fino a divenire, per fatale reazione, l'*enfant terrible* della famiglia (1).

L'idea della necessità, dirò meglio, della fatalità di una tale emancipazione del diritto cinematografico è già da tempo nell'aria, e, più

---

(1) Scriveva recentemente Luigi Bonelli in un vivace articolo, *Il diritto d'autore e le opere cinematografiche*, pubblicato nel fasc. di gennaio 1939 della rivista « *Autori e Scrittori* »: « Bisogna individuare ed eliminare senza indugio « dalle formule che si vanno laboriosamente costruendo, quelle scorie di caos « che la materia cinematografica ancora ha in sè, subdole e ingannevoli al- « l'estremo, in quanto vi si mescolano, confusi, i concetti più eterogenei e vi « si imbrogliano di continuo le carte della logica e del buon senso. Non solo, « si badi bene, la presenza di questi elementi caotici minaccia gli interessi « degli autori, ma rischia d'inquinare — e ciò sarebbe per noi ancor più « intollerabile — la stessa schietta limpida nobil natura del Diritto d'autore ».

Se non che il caos è insito nella materia cinematografica. Esso risulta unicamente dall'inconciliabilità dei principî che reggono il diritto d'autore con le speciali esigenze giuridiche della materia cinematografica, la quale, mal contenuta in esso, ne sforza da ogni lato i confini. Liberato dai ceppi del Diritto d'autore, il diritto cinematografico troverà un assetto nel quale realtà, logica e diritto saranno conciliati. Da parte sua il diritto d'autore ricupererà la limpida schiettezza della sua « nobil natura ».

o meno nettamente avvertita, traspare da scritti, anche non tanto recenti, e da manifestazioni oratorie di taluni fra i più insigni specialisti del diritto d'autore. Il GIANNINI, ad esempio, in un pregevole studio del 1937 sulla necessità della revisione delle leggi sul diritto d'autore, accennando ai problemi sollevati dalla radio, dalla televisione, dal disco e dalla cinematografia, trovava « discutibile » la « sede » di questi problemi, « che in parte sono stati senz'altro accolti in alcune recentissime leggi sul diritto d'autore ». E soggiungeva: « A ogni modo le interferenze col diritto d'autore sono inevitabili, e, se non potranno trovare il loro completo regolamento nella legge relativa, *finiranno per diventare oggetto di leggi speciali*, nelle quali non si potrà prescindere dai problemi che toccano il diritto d'autore. Così è evvenuto per le radiodiffusioni, *così avverrà forse domani anche per altri problemi* » (2).

Lo stesso scrittore aveva del resto, fin dal 1932, accennato alla necessità di attuare nei riguardi delle opere cinematografiche un regolamento più largo di quello possibile nel quadro del diritto d'autore, in quanto i problemi sollevati dalla cinematografia sono tanti e tali che, nel campo internazionale, « non tutti possono evidentemente trovar posto in una convenzione destinata a tutelare il diritto dell'autore » (3). E concludeva: « Il problema merita di essere riesaminato sotto un punto di vista più largo, più aderente alla realtà... » (4).

La stessa *sensazione* dell'insufficienza del regolamento giuridico del cinema nella ristretta cornice del diritto d'autore s'intravede attraverso le parole pronunciate al Senato del Regno nella tornata del 27 maggio 1938-XVI da un altro eminente cultore di questa materia, il Senatore E. PIOLA CASELLI, il quale, dopo aver affermato il principio che « una buona impalcatura giuridica della cinematografia potrà favorire lo sviluppo della cinematografia italiana », venendo a parlare dell'allora progettata istituzione del registro cinematografico, sottolineava la necessità di una forma di pubblicità particolarmente precisa e sicura « per questo nuovo complesso della cinematografia, *che ha una natura affatto particolare, ha una vita evolutiva completamente*

(2) GIANNINI A.: *La revisione delle leggi sul diritto d'autore*, in « Riv. di Politica economica », 1937, n. 107.

(3) GIANNINI A.: *La protezione delle opere cinematografiche*, in « Rivista di diritto commerciale », 1932, I, 833.

(4) Op. cit., p. 835.

speciale, ed intorno alla quale si intrecciano i più diversi e complessi rapporti giuridici » (5).

Più recentemente il prof. LUIGI FERRARA, in una nota critica su *La nuova legge italiana sul diritto di autore*, notava come l'opera cinematografica sia il risultato di una « complessa realizzazione artistica in condizioni tipiche di preparazione, di attrezzatura e di finanziamento del tutto moderne e *non riconducibili agli antichi presupposti di creazione delle altre opere dell'ingegno* » (6).

Fuori d'Italia, in Francia, l'OLAGNIER, trattando del diritto d'autore in relazione alle nuove invenzioni (radio, fonografo, cinema), constatava nel 1934 come le vecchie leggi francesi del 1791 e del 1793 sulla protezione della proprietà intellettuale non potessero applicarsi ad esse e rimproverava alla magistratura del suo paese (ancorchè a torto, a mio parere) di avercele cacciate dentro come in un letto di Procuste, anzichè sforzarsi di creare una giurisprudenza pretoria (7).

Per quanto riguarda, poi, la Germania, il DE SANCTIS, in un accurato e pregevolissimo studio sui lavori dell'*Akademie für Deutsches Recht*, e più particolarmente dello speciale Comitato pel diritto cinematografico (*Filmrechtausschutz*) costituito in seno alla detta Accademia per una riforma della disciplina giuridica del diritto d'autore nei riguardi della cinematografia, ha messo in evidenza che « specie nella considerazione delle gravi conseguenze economiche che la protezione all'estero del film tedesco avrebbe avuto qualora si fosse voluto sottrarre il film alla protezione del diritto di autore, il Comitato è stato unanimemente del parere che il film dovesse esser soggetto alle leggi sul diritto di autore e non a quelle di carattere industriale » (8). Anche in Germania, dunque, si è da tempo avvertito il disagio in cui si trova la cinematografia nei troppo angusti confini del diritto d'autore, ed è probabile che, se non avessero prevalso le considerazioni pratiche di ordine internazionale accennate dal DE SANCTIS, il regolamento giuridico della cinematografia sarebbe stato avviato dal *Filmrechtausschutz* su altro terreno.

---

(5) Questa parte del discorso del Sen. PIOLA CASELLI è riportata a pagina 172 del *Diritto di Autore*, anno 1938.

(6) FERRARA L.: *Il diritto reale di autore*, Napoli, 1940, p. 24.

(7) OLAGNIER P.: *Le droit d'auteur*, Paris, 1934, II, p. 238.

(8) DE SANCTIS V.: *L'Akademie für Deutsches Recht e il diritto d'autore cinematografico*, in « *Diritto di Autore* », 1937, pp. 164-165.

2. - Del resto le più recenti leggi, come la legge austriaca del 9 aprile 1936 (9) e la legge uruguaiana del 15 dicembre 1937 (10), e quasi tutti i più recenti e più importanti progetti di riforma delle leggi sul diritto d'autore, a cominciare dal progetto italiano e da quello tedesco, non hanno potuto sottrarsi all'imperiosa necessità di fare all'opera cinematografica, pur nel quadro del diritto d'autore, un posto a parte (11). Anche questo, tuttavia, più che un comodo letto nel quale la opera cinematografica possa finalmente distendersi e trovar riposo, sembra piuttosto un oscillante trampolino da cui essa debba da un momento all'altro spiccare un salto verso un più adatto terreno.

Gli sforzi compiuti con queste recentissime elaborazioni legislative per cercar di risolvere almeno i più gravi problemi che da anni affaticano teorici e pratici in materia di diritto di autore adattato alla cinematografia sono certo lodevolissimi. Non si può tuttavia fare a meno di notare che, prima ancora che i progetti siano divenuti leggi, si avverte tutta la fragilità delle ibride soluzioni di compromesso adottate per cercar di conciliare contrastanti interessi giuridicamente inconciliabili nel quadro di una legge sul diritto di autore, e si rimane colpiti dalla fluidità della materia, che, costretta in un sistema incapace di contenerla, trabocca da tutte le parti e minaccia di compromettere la solidità dell'intiero edificio (12).

---

(9) V. « *Diritto di Autore* », 1936, pp. 378 e segg.

(10) Ivi, 1938, pp. 83 e segg.

(11) Per il progetto italiano v. le due pubblicazioni del Ministero della Cultura Popolare: *Atti della Commissione per la riforma della legislazione in materia di diritto d'autore*, Vol. I, Roma, 1939, e *Legge per la protezione del diritto di autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, Roma, 1940-XVIII, Per il progetto tedesco, redatto sulla base del progetto ministeriale del 1933 dal Comitato del diritto d'autore e del diritto di edizione dell'*Akademie für Deutsches Recht*, v. « *Il Diritto di Autore* », 1939, pp. 262 e segg., ove il testo del progetto è pubblicato con un interessante preambolo del Dr. Willy Hoffmann e con osservazioni critiche dell'Avv. Valerio De Sanctis.

Contrariamente ai progetti italiano e tedesco, ed anche al progetto portoghese (v. *Diritto di Autore*, 1938, pp. 398 e segg.), il progetto francese (v. *Diritto di Autore*, 1937, pp. 520 e segg.) non contiene norme speciali per l'opera cinematografica, che segue in tutto e per tutto lo stesso trattamento giuridico delle altre opere letterarie o artistiche. Lo stesso dicasi della legge norvegese del 6 giugno 1930 (v. *Diritto di Autore*, 1931, pp. 253 e segg.).

(12) Il pericolo denunciato nel testo ha già destato l'allarme nel campo dei cultori del diritto d'autore più eterodosso, come ne fa fede il citato articolo del Bonelli (v. sopra, nota 1).

3. - A questo punto, per prevenire il pericolo di malintesi, non sarà forse inutile aggiunger subito che quando si afferma la necessità di svincolare il diritto cinematografico dalle pastoie del diritto d'autore non si vuol con ciò intendere che esso debba ripudiare tutti i legami di parentela che ha con quest'ultimo. Al contrario, come ha già avvertito il GIANNINI nel primo dei due scritti citati (13), e come sarà ancor più nettamente chiarito fra poco (V. infra, IV, 2), molteplici ed importanti dovranno essere i rapporti fra i due sistemi giuridici, come molteplici ed importanti sono, e continueranno ad essere, i punti di contatto fra le materie formanti oggetto dell'uno e dell'altro. Anzi i rapporti fra diritto cinematografico e diritto d'autore risulteranno tanto più fecondi quanto più il primo sarà libero di muoversi in un quadro, come si esprimeva il GIANNINI nel suo citato scritto del 1932, « più aderente alla realtà ».

II

EVOLUZIONE DEL DIRITTO IN ORDINE ALLA CINEMATOGRAFIA

1. - L'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo apparisce, a chi si soffermi a considerare tutta l'evoluzione del regolamento giuridico della complessa materia della cinematografia dalle origini sino ad oggi, come lo sbocco naturale, logico, e direi fatale del già lungo e, ad un tempo, rapido e lento processo evolutivo: rapido per l'incalzare degli incessanti progressi della cinematografia, soprattutto nel campo tecnico, lento per la resistenza dell'ordinamento giuridico ad adattarsi ad essi.

Quando, la sera del 28 dicembre 1895, tra l'attonita sorpresa degli spettatori, i fratelli LUMIÈRE facevano proiettare a Parigi, nel sottosuolo del Grand Café, al Boulevard des Capucines, i loro primi film, oggi diremmo documentarî, dalla *Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* all'*Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, i giuristi delle cinque parti del mondo non sospettavano nemmeno quali e quanti problemi sarebbero scaturiti dal rapido progredire e diffondersi di un'invenzione che è stata ed è senza dubbio uno degli elementi più rivoluzionarî della nostra epoca.

---

(13) GIANNINI A.: *La revisione delle leggi sul diritto d'autore*, loc. cit.

Come ha acutissimamente osservato un insigne teorico e pratico della cinematografia, l'ungherese Béla Balàzs (14), con essa « non è un'arte nuova che si è formata, ma, cosa molto più importante, si è creata una nuova attitudine umana, che è la causa, la possibilità e la base di quest'arte ». L'attitudine, cioè, di parlare e di comprendere un nuovo linguaggio, nel quale persino la parola ha una portata profondamente diversa da quella che ha nella vita vissuta ed anche nella vita rappresentata sul teatro, in quanto essa è posta a servizio di un modo di espressione del pensiero e del sentimento essenzialmente nuovo, caratterizzato dal rapido succedersi di quadri in cui immagini, suoni e parole sono combinati in suggestive sintesi, che spiegano il loro significato grazie ad un sistema basato su di un'incessante e fulminea associazione d'idee. Questa nuova tecnica espressiva e comunicativa si è sviluppata e complicata con una rapidità senza precedenti, così che, mentre noi oggi ridiamo di film che ci sorprendevano appena pochi anni or sono, i più semplici film di oggi ci sarebbero sembrati incomprensibili quattro o cinque anni fa. Grazie al cinema, insomma, si è come sviluppato « un nuovo organo dell'uomo » (15), per cui noi oggi percepiamo con una rapidità e con una precisione sempre crescenti le relazioni che intercedono fra gli oggetti del mondo sensibile, fra le immagini e i suoni, e fra questi fenomeni fisici e la vita dello spirito.

2. - Con tutto ciò si è per anni discusso, nella dottrina e nella giurisprudenza, per sapere se l'opera cinematografica fosse o no da annoverare fra le *opere dell'ingegno,* unico titolo pel quale essa potesse aspirare ad una tutela giuridica nel quadro delle leggi sul diritto di autore, le sole, che, in assenza di una legislazione *ad hoc*, apparissero le meno disadatte ad accoglierla sotto la loro protezione. Entrata così, e non senza sforzo, per via d'interpretazione analogica, nel sistema giuridico dei varî paesi, ed anche in quello internazionale della Convenzione di Berna e di quelle americane, come oggetto di diritto d'autore, l'opera cinematografica vi è andata occupando un posto sempre più importante, ed ha anzi ben presto incominciato a sconfinare dal limitato campo giuridico che le era stato assegnato, con grave scandalo, come si è visto, dei *puristi* del diritto d'autore.

---

(14) Balázs B.: *Lo spirito del film* (traduz. di U. Barbaro), in « Bianco e Nero », 1940, II, p. 6.

(15) Balázs, Op. cit., pag. 4.

Coi progressi tecnici ed artistici del cinema non tardò infatti a manifestarsi e a rendersi sempre più palese la sua portata come fattore sociale. Nessun'altra forma d'arte ha una forza suggestiva che possa paragonarsi a quella del cinema, per effetto appunto della sua specialissima tecnica comunicativa, per cui uno spettatore è obbligato dal regista a vedere e a udire *tutto* quello e *soltanto* quello che vuole lui, e *come* vuole lui. « Il film » ha potuto scrivere il BARBARO (16), « è dunque un'azione diretta sul subcosciente del pubblico, e, prima di parlare alla sua intelligenza critica, si rivolge e tocca la sua sensibile percettività. Per cui si è constatato più volte che alla visione di film di propaganda ben fatti, il pubblico applaude tesi che non sottoscriverebbe o magari avverserebbe se gli fossero esposte in forma concettuale ». E lo stesso autore riporta questo giudizio del prof. MAGGI: « il cinema è la più grande e la più potente fabbrica del gusto di cui disponga l'umanità; la quale nella scelta sessuale si orienta verso l'ideale di bellezza che il cinema così efficacemente e così diffusamente propone. Tanto che non è audace affermare che la trasformazione del gusto operata dal cinema *determina addirittura i caratteri costituzionali delle generazioni prossime* ». Il film è dunque, conclude il BARBARO, di tutte le arti « la più formativa, quella la cui portata sociale ed umana è la più potente » (17).

Ecco così la *questione del cinematografo*, com'è stata definita (18), sorgere ed imporsi all'attenzione del sociologo, del giurista e del legislatore come una questione di carattere squisitamente sociale e politico, che nel campo del diritto si traduce in un complesso di problemi i quali nulla più hanno che vedere col diritto di autore e rientrano nettamente nella sfera del diritto pubblico, in maggior parte amministrativo, ma in parte anche penale. Il TIRANTY, in un coscenzioso, ma oramai antiquato trattatello, che è del resto il primo tentativo di sistemazione, in Italia, del diritto cinematografico (19), ha citato alcuni fra i più tipici esempî di reati commessi da giovinetti sotto la suggestione cinematografica, ed ha ricordato i primi provvedimenti adottati dal legislatore

(16) BARBARO U.: *Film: soggetto e sceneggiatura*, ed. « Bianco e Nero », Roma, 1939, pag. 36.

(17) Op. cit., p. 37.

(18) BELOTTI B.: *La questione del cinematografo*, in « Nuova Antologia » del 1° agosto 1938.

(19) TIRANTY U.: *La cinematografia e la legge*, Torino, 1921, pagg. 56-64.

italiano per ovviare ai pericoli che il cinema presenta per l'ordine pubblico, il buon costume, gli interessi politici del paese e l'onore dei privati cittadini, a cominciare dalla legge 25 giugno 1913, n. 785 colla quale il Governo venne autorizzato ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole, vigilanza che trovò il suo primo regolamento nel R. D. 31 maggio 1914, n. 532 sulla censura preventiva.

Da allora la produzione, la circolazione e la proiezione delle pellicole cinematografiche hanno dato luogo ad un'abbondante fioritura legislativa, che va dalle successive riforme della Legge di pubblica sicurezza ad una disciplina giuridica sempre più accurata, estesa e penetrante della vigilanza governativa.

Se non che la cinematografia non è soltanto un'attività che importa controllare per la tutela dell'ordine sociale e della morale pubblica. Essa, in quanto industria che impiega ingenti capitali e masse umane notevoli per numero e qualità, e che alimenta, o può alimentare un cospicuo commercio coll'estero, costituisce un importante fattore della economia nazionale; e, in quanto produzione spirituale essenzialmente artistica e di grande diffusione, rappresenta un elemento culturale di prim'ordine. Da ciò, soprattutto per merito del Governo Fascista, che ho subito compreso l'importanza sociale e nazionale del cinematografo, trae origine un'altra abbondante messe di provvidenze legislative intese a promuovere e a proteggere in vario modo la produzione cinematografica italiana. Anche queste norme legislative, se incidono talora sulla disciplina giuridica del diritto d'autore, esplicano essenzialmente la loro azione in un campo che non ha con essa se non contatti più o meno accidentali e fugaci. Il loro campo è quello del diritto pubblico, amministrativo o finanziario.

D'altra parte l'organizzazione corporativa di tutte le attività produttive del Paese e la nuova disciplina giuridica del lavoro hanno, a loro volta, esteso il campo del diritto cinematografico con norme legislative, corporative e contrattuali di applicazione corporativa, che segnano un ulteriore passo del diritto cinematografico sulla via del suo progressivo affrancamento dal sistema del diritto d'autore.

Infine l'assoluta specialità della materia ha fatto sentire la necessità o l'opportunità di adattare ad essa anche l'ordinamento fiscale. Questo, infatti, presenta oggi tutta una serie di disposizioni, le quali, nel loro insieme, costituiscono un vero e proprio diritto tributario ci-

nematografico, che non può essere apprezzato, nè rettamente inteso, se non nel quadro del diritto cinematografico generale (20).

Nè questa evoluzione legislativa si è limitata al campo interno. Accordi diplomatici bilaterali e plurilaterali hanno già esteso, e continuano ad estendere la sfera d'azione di questo diritto cinematografico in formazione al di là delle frontiere dei singoli Stati. Valgano per tutti, oltre le successive riforme della Convenzione di Berna sul diritto d'autore e gli studi tuttora in corso per un'ulteriore revisione di essa, la Convenzione stipulata a Ginevra l'11 ottobre 1933 fra l'Italia ed altri Stati per facilitare la circolazione delle pellicole cinematografiche aventi carattere educativo e gli Accordi del 7 gennaio-4 settembre 1928 tra il Governo Italiano e la Società delle Nazioni per la fondazione in Roma di un Istituto Internazionale per la Cinematografia educativa. L'uscita dall'Italia dalla Lega ginevrina e la triste sorte meritatamente toccata a quest'ultima nulla tolgono al valore, almeno sintomatico, di questi accordi.

3. - Siamo quindi lontani dai tempi in cui l'opera cinematografica batteva alla porta del diritto d'autore in cerca di una protezione giuridica che le si contestava. Se non che la concezione di un diritto cinematografico autonomo, come complesso giuridico per sè stante, con un proprio oggetto, una propria fisionomia e propri confini, tarda ad affermarsi così nel campo dottrinale come in quello legislativo. Per tradizione, e fors'anche per una specie d'inconfessata riluttanza dei giuristi puri a stabilire col variopinto mondo della cinematografia più intimi e fecondi rapporti, ci si rifiuta ad aprire completamente gli occhi alla realtà, e sembra che, a parte le norme *extravagantes* di diritto pubblico amministrativo, finanziario e tributario sopra accennate, non si sappia concepire la disciplina giuridica dei numerosi, complessi e delicati problemi sollevati dalla produzione, dalla circolazione e dalla proiezione del film all'infuori del diritto d'autore (21). Vedremo ora

(20) Per la legislazione italiana in materia cinematografica vedasi la raccolta di testi pubblicata dalla Casa editrice Carlo Colombo, di Roma, sotto il titolo: *Il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista*. Ma la raccolta, che data dal 1936, è già alquanto invecchiata, superata com'è dalla produzione legislativa di questi ultimi anni. Per l'aggiornamento di essa si potrà utilmente consultare la rivista « *Il Diritto di Autore* ».

(21) Anche il De Feo, che sotto il titolo di *Diritto cinematografico* traccia nel « *Nuovo Digesto Italiano* » della U.T.E.T. un quadro abbastanza completo della legislazione italiana in questa materia, non si discosta tuttavia dalla

come da una tale ristretta concezione di quei problemi derivi principalmente l'inanità di tutti i tentativi fatti sino ad oggi per giungere ad un'*effettiva* soluzione di essi.

III

DIRITTO CINEMATOGRAFICO E DIRITTO D'AUTORE

1. - Il diritto d'autore, come si è visto, è ben lungi dall'esaurire tutta la vasta materia della cinematografia. D'altra parte esso, così com'è costruito nel sistema giuridico di tutti i paesi del mondo, ed anche della Convenzione internazionale di Berna-Berlino-Roma e di quelle americane, mal si adatta alla tutela dei complessi diritti e rapporti che si collegano all'opera cinematografica. Basta, per convincersene, rievocare i più importanti e più gravi problemi sorti soprattutto nel corso di questi ultimi anni e vedere in qual modo la dottrina, la giurisprudenza e le più recenti elaborazioni legislative ne abbiano tentata la soluzione.

2. - Cominciamo dal problema che sta alla base di tutti gli altri, quello della paternità dell'opera cinematografica. Nella confusione di concetti che regnava nella dottrina e nella giurisprudenza, il Legislatore italiano del 1925 cercò di mettere un po' d'ordine con alcune disposizioni legislative, e nacque così l'art. 20 della Legge Rocco (Regio D. L. 7 novembre 1925, n. 1950, convertito in Legge 18 marzo 1926, n. 562) tuttora in vigore. Il problema venne con esso affrontato, e fu fermato il principio che, salvo patto contrario, il diritto d'autore sopra un'opera cinematografica spetta per metà all'autore del libretto e per metà all'autore della pellicola, a meno che alla composizione dell'opera stessa abbia partecipato anche un musicista con musica originale scritta espressamente, nel qual caso il diritto d'autore è attribuito in tre parti uguali all'autore del libretto, all'autore della musica ed all'autore della pellicola.

---

corrente tradizionale. Lo stesso dicasi di un recente e brillante studio del Dott. GIOVANNI VETRANO, *La cinematografia nel diritto di autore* (in « Bianco e Nero », quaderni IV, V e VI del 1937), il cui titolo è già tutto un programma. Pel diritto straniero vedansi: KUSZKOWSKY, *L'oeuvre cinématographique et le droit d'auteur*, Paris, 1936, e MAROTTE, *De l'application des droits d'auteur et d'artiste aux oeuvres cinématographiques et cinéphoniques*, Paris, 1930.

Se non che, appena affermato il principio (pur colla prudente riserva dell'eventuale patto contrario), immediatamente dopo, nel successivo articolo 21 della stessa Legge, il Legislatore si affrettò ad aggiungere che, salve sempre le eventuali convenzioni contrarie delle parti, l'autore della pellicola cinematografica ha facoltà di proiettarla, anche senza il consenso dell'autore del libretto e, eventualmente, del musicista, fermi restando tuttavia i diritti derivanti dalla comunione.

A questo punto sorge legittima una domanda: dal momento che i diritti dei due, o tre coautori sono eguali, per qual ragione si riconosce a uno solo di essi, e in particolare all'autore della pellicola, la facoltà di esercitare, almeno in senso positivo, senza il consenso dei suoi collaboratori, il diritto di proiezione, cioè proprio il diritto più importante di tutti in quanto contiene nientemeno che il cosiddetto diritto d'inedito? Quale può essere il fondamento giuridico di un simile privilegio? Il Piola Caselli è anzitutto d'avviso che il diritto attribuito dall'art. 21 all'autore della pellicola non si estenda all'esercizio del diritto d'inedito. Ma egli non dà alcuna spiegazione della sua opinione, che, sebbene autorevolissima, apparisce in aperto contrasto colla chiara lettera della legge (22). Comunque egli giustifica il privilegio di cui trattasi colla considerazione di una *preminente situazione* dell'autore della pellicola rispetto agli altri coautori. Ma perchè l'autore della pellicola deve considerarsi in situazione preminente? Il Piola Caselli non s'indugia a spiegarlo e si limita ad invocare l'analogia che esisterebbe, « fino a un certo punto », tra la situazione dell'autore della pellicola cinematografica e quella del musicista nelle opere melodrammatiche (23).

Confesso che io non so vedere nessunissima analogia tra la situazione dell'autore della pellicola cinematografica e quella del musicista nel melodramma, data anche l'impossibilità di stabilire un'analogia

---

(22) PIOLA CASELLI: *Trattato del diritto di autore e del diritto di edizione*, Napoli-Torino, 2ª ediz. 1927.

L'opinione del PIOLA CASELLI è contraddetta anche dallo STOLFI, il quale è pure d'avviso che la facoltà accordata dalla legge all'autore della pellicola comprenda la prima proiezione del film, cioè proprio il diritto d'inedito (V. STOLFI N.: *Il diritto di autore*, 3ª ediz., Milano, 1932, Vol. I, n. 509).

(23) Loc. cit.

qualsiasi tra il film e l'opera melodrammatica (24). La verità è, a mio modesto modo di vedere, che nel quadro del diritto d'autore la questione è assolutamente insolubile, non potendosi ravvisare, alla stregua dei principii che reggono quella materia, nessun titolo di preminenza a favore dell'uno anzichè dell'altro coautore dell'opera cinematografica. È piuttosto da vedere nella disposizione del citato art. 21 uno sforzo logico del legislatore per piegare i principii alle *preminenti* (queste sì!) esigenze pratiche della realtà.

Ma non è tutto. Poichè la legge parla di autore della pellicola, è lecito porre una seconda domanda: chi è che, secondo la legge vigente, deve considerarsi come autore della pellicola? Esaminando questa questione, il Piola Caselli esclude senz'altro, in via normale, che tale qualità possa riconoscersi al fotografo e a quegli altri collaboratori che egli chiama « esecutori materiali della pellicola ». Coautori *normali*, secondo l'opinione dell'illustre scrittore, sarebbero l'inscenatore e gli artisti; questi ultimi, però, solo se ed in quanto la loro azione presenti i caratteri di una vera e propria elaborazione creativa; eccezionalmente sarebbero da comprendere fra i coautori anche il fotografo, se risulti che ha spiegato l'opera creativa di uno inscenatore, e in casi straordinari anche lo scenografo ed il vestiarista, il che pare veramente un po' eccessivo (25).

Se non che dottrina e giurisprudenza sono tutt'altro che concordi in proposito (26). Anzi è soprattutto in merito a questa delicatissima

---

(24) Per quanto riguarda la profonda, essenziale differenza che esiste fra teatro e cinematografo, vedasi il conciso, ma denso e acuto libro di LUIGI CHIARINI: *Cinematografo* (ediz. Cremonese, Roma, 1935-XIII), pp. 89-95.

Del resto lo stesso PIOLA CASELLI in un suo scritto più recente (voce: *Cinematografia*, in «Nuovo Digesto Italiano, Vol. III, p. 127) sembra dare oggi un'impostazione diversa alla questione, considerando la « necessità di riunire in una sola persona la facoltà di disporre del film », e riconoscendo questa facoltà al produttore *o* come cessionario implicito (?) dei diritti dei singoli autori *o* come organizzatore di un'opera collettiva. L'illustre scrittore rivela una notevole perplessità circa la giustificazione giuridica della *riunione* di tale facoltà nella persona del produttore, che egli cerca in un'imbarazzante alternativa: « o... o... » Verrebbe fatto di replicare rispettosamente con un *aut-aut*.

(25) PIOLA CASELLI: *Trattato*, pp. 211-212 e pp. 376-379.

(26) Anche lo STOLFI (Op. cit., n. 508) include fra gli autori della pellicola, oltre l'inscenatore e gli artisti, anche l'operatore fotografico, se non si limiti ad eseguire gli ordini del direttore, ma faccia opera personale, lo sce-

questione che ha avuto campo di manifestarsi in tutta la sua non edificante estensione il caos che regna in materia di diritto d'autore applicato alla cinematografia. Tentare solamente di riassumere qui tutte le opinioni e tutte le teorie che sono state emesse al riguardo sarebbe impossibile, tanto più che, nel generale sviamento delle idee, si finisce poi quasi sempre col confondere la questione della paternità della pellicola con quella della paternità del film in quanto opera cinematografica. La colpa non è forse tutta della dottrina, giacchè è evidente che se per *pellicola* cinematografica la legge non ha inteso d'indicare la striscia di celluloide o di altra materia sulla quale il film viene fotografato (come opina il Piola Caselli), i due concetti di pellicola cinematografica e di opera cinematografica finiscono per coincidere, e quindi debbono per logica e giuridica conseguenza coincidere anche i due problemi. Poteva la legge del 1925, pur animata da così lodevole intento, creare un pasticcio più inestricabile?

In un simile caos di concetti e di dottrine la realtà cammina e, a poco a poco, si fa strada. Mentre i teorici si azzuffano per cercare nei principii del diritto d'autore l'atto di nascita dell'autore o degli autori dell'opera cinematografica, le esigenze pratiche dell'intensa vita della produzione cinematografica passano sopra alle teorie e costruiscono, fuori dei principii e degli schemi astratti, i ponti e le passerelle di cui han bisogno uomini di lettere, artisti, tecnici e uomini d'affari, per incontrarsi, per intendersi e per collaborare alla creazione dell'opera comune.

Più di dieci anni or sono la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* e la *Chambre Syndicale Française de la Cinématographie* addivenivano ad un accordo per la redazione di un contratto-tipo da stipulare fra la detta Società e i produttori aderenti alla Camera sindacale per la realizzazione di film. Per tagliar corto a talune almeno delle più gravi difficoltà solite ad insorgere fra autori drammatici e produttori, venne stabilito in detto contratto (art. 3, 2° al.): « L'oeu-

---

nografo e il vestiarista, se concorrano colla loro opera personale « a formare l'insieme artistico dell'azione cinematografica ». Egli giunge, tuttavia, alla conclusione che la quota attribuita dalle legge all'autore della pellicola « spetta ordinariamente alla Casa cinematografica, nel cui interesse la *film* viene formata ». L'eminente autore, non si attarda a spiegare come avvenga questo trapasso di diritti. Ha pensato egli forse alle « convenevoli contrarie » delle parti fatte salve dalla legge e che le esigenze della realtà impongono di fronte all'astratto schema legislativo?

« vre cinématographique qui ressortit tout à la fois au domaine artis-
« tique et au domaine industrial ne pouvant être assimilée absolument
« aux autres oeuvres dramatiques, et les producteurs cinématographi-
« ques ayant toujours signé de leur nom ou de celui de leur firme (pro-
« duction X) les films dont ils ont le privilège, le producteur qui parti-
« cipe à la création et à l'élaboration d'un film et en dirige la réalisation
« in coordonnant les divers éléments de la collaboration (auteurs de
« l'oeuvre initiale, adaptateurs, réalisateurs, créateurs spécialisés, tech-
« niciens) pourra toujours signer comme Auteur avec les autres Auteurs
« du film pour une part de droits afférents à l'oeuvre... » (27). Grande fu lo scandalo suscitato da un simile accordo nel campo della dottrina del diritto d'autore, non riconoscendosi ad una associazione professionale il diritto di attribuire ai produttori la qualità di autori dell'opera cinematografica, sia pure in concorso cogli autori intellettuali (28). Ma il dado era ormai tratto, e la realtà incominciava a rompere le barriere; autore o no, il produttore aveva ed ha dei diritti, e importantissimi, da far valere, e non poteva, nè può esser lasciato fuori del circuito, sia questo della legge dei diritti d'autore o no. Così è che anche in Italia un recente accordo economico collettivo è venuto a regolare i rapporti tra autori e produttori cinematografici (29). In virtù di questo accordo, la cessione di un soggetto cinematografico o, comunque, di un'opera drammatica, letteraria, scientifica o artistica ad un produttore per la cinematografia importa il trasferimento al cessionario dei diritti spettanti all'autore per lo sfruttamento cinematografico dell'opera. Nell'economia generale di questo accordo i principii del diritto d'autore appariscono *formalmente* salvaguardati; ma non è necessario essere *grand clerc* per rilevar subito come, *nella sostanza*, l'ampiezza delle facoltà riconosciute al produttore, anche nei confronti del cosiddetto diritto morale dell'autore, costituisca una grave breccia proprio nel dominio dei principii. Il produttore può infatti (art. 6) « esercitare le facoltà spettanti all'autore a tutela del suo diritto mo-
« rale, quando l'esercizio relativo si rifletta sulla efficienza dell'utiliz-
« zazione economica dell'opera ». Nè meno gravi, nello stesso senso, sono le facoltà riconosciute al produttore per apportare all'opera ce-

(27) V. il testo completo del Contratto-tipo in « *Diritto di Autore* », 1930, pp. 274 e segg.

(28) OLAGNIER op. cit., II, p. 275.

(29) V. il testo dell'accordo in « *Diritto di Autore* », 1939, pp. 429 e segg.

duta « le modifiche richieste per la realizzazione cinematografica, valendosi o meno della « collaborazione dell'autore » (art. 7). In sostanza, come ha notato il Matteucci (30), la questione della paternità del film tende a risolversi « in una soluzione di compromesso », che riconosce la titolarità del diritto ai creatori intellettuali dell'opera e l'esercizio del diritto patrimoniale al produttore, nei limiti dello sfruttamento commerciale della pellicola. Ma una soluzione di compromesso non può che *compromettere* il sistema giuridico nel quale è introdotta, dando luogo, come nella specie, a situazioni incerte, equivoche, fomiti di confusione, mentre non soddisfa, per definizione, tutte le varie esigenze in contrasto.

3. — I criterî informatori dell'accordo economico collettivo di cui sopra, sono stati, sostanzialmente, assunti come base delle speciali disposizioni inserite in ordine all'opera cinematografica nel recentissimo progetto italiano di riforma della legge sul diritto d'autore, o, per essere più esatti, tanto l'uno che l'altro testo s'informano agli stessi criterî direttivi.

Partendo dal concetto di un duplice contenuto del diritto d'autore, il cosiddetto diritto *morale* e il diritto esclusivo di *utilizzazione economica* dell'opera, il nuovo progetto italiano riserva il primo di questi due diritti, nelle sue varie manifestazioni, ai coautori dell'opera cinenematografica, che esso stesso così determina: autore del soggetto, autore della sceneggiatura, autore della musica e direttore artistico, e attribuisce l'*esercizio* del secondo, con alcuni limiti, al produttore.

Sostanzialmente analoghe sono le disposizioni del progetto tedesco sopra menzionato. Questo, tuttavia, non determina legislativamente quali siano gli autori dell'opera cinematografica, lasciandone alla giurisprudenza lo spinoso incarico, mentre attribuisce addirittura al produttore i diritti di sfruttamento economico spettanti, in principio, agli autori stessi.

Senza andare più oltre, pare a me che ce ne sia d'avanzo per dover riconoscere che, nello sforzo di mantenere l'opera cinematografica nel quadro del diritto d'autore, i compilatori tanto dell'uno quanto dell'altro progetto di legge hanno finito con lo scardinare i principî stessi sui quali il diritto d'autore riposa. Poichè infatti nel

---

(30) MATTEUCCI M.: *Nuovi orientamenti in tema di diritti d'autore sull'opera cinematografica*, in « Rivista di Politica Economica », 1938, pp. 627 e segg.

sistema di questo diritto ai soli autori dell'opera protetta spetta, e può spettare, quell'insieme di diritti di utilizzazione economica che, col diritto morale, costituiscono il diritto dell'autore sulla sua opera, quale logica e giuridica giustificazione si può dare dell'attribuzione *ex lege* dell'esercizio di quei diritti (progetto italiano) o addirittura dei diritti stessi (progetto tedesco) al produttore *come tale*, mentre in questa qualità autore o coautore non vuol essere considerato? Evidentemente nessuna. La relazione premessa dal Sen. Piola Caselli al progetto italiano confessa francamente che le disposizioni relative alla cinematografia « mirano a contemperare o conciliare gli opposti interessi, in « base ai quali il produttore e coautori si contendono in questo campo « l'esercizio dei diritti esclusivi » (31). Ma dove vanno a finire allora i famosi princìpi difesi con tanto ardore dagli specialisti del diritto d'autore?

È vero che non mancheranno, a suo tempo, commentatori benevoli dei testi legislativi, i quali si sforzeranno di giustificare tutto, anche l'assurdo giuridico per cui un complesso di diritti, e non soltanto di contenuto patrimoniale, che, secondo i princìpi del diritto d'autore, sono un attributo della qualità d'autore, viene tolto, sia pure soltanto per l'esercizio (progetto italiano), a chi ne è legittimamente titolare per essere attribuito ad un terzo, che, pel diritto d'autore, *non è assolutamente nulla.* Si dirà che il produttore è colui che « ha organizzato la produzione dell'opera » e che ciò è anche giuridicamente sufficiente per giustificare l'attribuzione che la legge gli fa dei diritti di sfruttamento economico dell'opera stessa. Un simile ragionamento sarebbe esattissimo nel quadro di una legge diversa da quella sui diritti d'autore; ma nel sistema di questa legge, per la quale il solo titolo giuridico all'attribuzione di un *diritto di autore* (e i diritti di utilizzazione economica dell'opera, non bisogna dimenticarlo, fanno parte integrante del diritto d'autore), è la creazione dell'opera « quale particolare « espressione del lavoro intellettuale » (art. 6 del progetto italiano), l'espediente escogitato, come compromesso fra i contrastanti interessi in presenza, manca di una base giuridica effettiva, e non si regge su nulla. A questo punto mi par già di sentire qualcuno che, dovendo ad ogni costo trovare il *titolo giuridico* dell'investitura del produttore, sosterrà che la legge considera quest'ultimo come usufruttuario, ad es., dei diritti di sfruttamento economico di cui egli ha l'esercizio (sistema

(31) *Atti della Commissione ecc.*, Vol. I, cit. pp. 26-27.

del progetto italiano). Ma, a parte la possibilità di vedere realmente in questo esercizio *ex lege* di un diritto altrui un vero e proprio diritto di usufrutto (il che non pare per tutto un complesso di ragioni che sarebbe forse troppo lungo esaminare qui), sta in fatto che, quando l'interprete di una legge è costretto a ricorrere a finzioni più o meno calzanti e legittime per trovare la giustificazione giuridica di una disposizione legislativa, ciò vuol dire che si è sopra un terreno malsicuro, sul quale le più abili costruzioni sono *ab initio* destinate ad avere una base fragile.

Il progetto tedesco va più lontano del nostro, in quanto parla addirittura di acquisto *ex lege* dei diritti di sfruttamento economico da parte del produttore. Acquisto *ex lege?* La legge, certo, può tutto, può anche fare *de albo nigrum et de nigro album;* ma non si può non riconoscere che quando una legge si trova costretta da ragioni pratiche più forti di ogni principio astratto a ricorrere essa stessa ad una finzione giuridica per cercar di conciliare una soluzione adottata coi principî che la informano, la legge confessa implicitamente la sua impotenza a dettare una soluzione che di quei principî sia, come dovrebbe essere, una applicazione. In realtà dalle due analoghe soluzioni adottate dai progetti italiano e tedesco i principî informatori della legge risultano gravemente e profondamente offesi, anzitutto perchè si addiviene allo *smembramento* del diritto di autore, che è invece per definizione *unitario,* ancorchè duplice ne sia il contenuto (32), e secondariamente (dovrei anzi dire principalmente) perchè con le soluzioni in questione si spogliano di una parte essenziale dei loro diritti coloro ai quali la legge li riconosce in modo esclusivo come attributo della loro qualità di *creatori dell'opera* (art. 6 del progetto italiano e § 5 del progetto tedesco), per attribuirli ad uno che si presume non abbia fatto nessun apporto di carattere creativo all'opera cinematografica, senza di che sarebbe egli stesso considerato almeno coautore.

Ma vi è qualcosa di ancor più grave, per lo meno nel progetto tedesco. Questo stabilisce, infatti, che i titolari del diritto esclusivo d'uso di un'opera cinematografica (per intenderci i concessionarî di uno o più diritti di sfruttamento del film) non possono apportare *ad essa* modifiche di una certa importanza *se non col consenso del produttore,* oltre che dei coautori dell'opera stessa (§ 21, al. 4). Ora qui siamo in pieno nel campo del cosiddetto diritto morale, del quale il produttore

(32) Cfr. STOLFI N., op. cit., N. 608.

non è cessionario *ex lege*, tanto più che il diritto morale è intrasferibile. Come si giustifica questa disposizione? Non si può nemmeno parlare di mandato *ex lege* degli autori del film al produttore, se non altro per la semplicissima ragione che il consenso degli autori è richiesto *in concorso* con quello del produttore.

Nè le incongruenze del progetto tedesco si limitano qui. Il § 19, al. 2, riconosce al produttore il diritto d'interdire l'esecuzione dell'opera cinematografica e di ottenere il risarcimento dei danni se essa venga sfruttata in modo che sia arrecato pregiudizio al *contenuto spirituale ed artistico* di essa. Ma questo è uno dei diritti più caratteristici che fanno parte del diritto morale dell'autore, e non si sa davvero concepire che possa essere attribuito al produttore, che, nel concetto della legge, autore non è e non può quindi subire nemmeno un pregiudizio per tutto quanto riguarda il contenuto *spirituale* ed *artistico* dell'opera. La realtà è che non si può disconoscere l'esistenza di vincoli stretti e profondi fra il produttore e l'opera da lui *prodotta*, vincoli che non si esauriscono tutti nel diritto di ricavare da essa un'utilità economica, ma che si sostanziano nel *buon nome* di lui *come produttore*, e che, perciò, conferiscono anche a lui un titolo più che legittimo al riconoscimento di *determinati diritti morali*. Tutto ciò, però, fa a pugni col sistema del diritto d'autore e conferma la necessità di uscirne per addivenire ad un regolamento giuridico della materia cinematografica ad un tempo coerente e praticamente efficace.

4. — I progetti italiano e tedesco hanno affrontato e tentato di risolvere anche un'altra delicata ed annosa questione, quella dei diritti degli attori, interpreti ed artisti esecutori sulla loro esecuzione ed interpretazione. Il progetto italiano ne fa oggetto di un titolo speciale sui diritti « connessi all'esercizio del diritto d'autore ». Il progetto tedesco parla di « diritti affini ». Ed infatti non siamo, qui, nel campo proprio del diritto d'autore; ma piuttosto di diritti che hanno con quello una maggiore o minore affinità e, comunque, un'innegabile connessione. I compilatori dei due progetti meritano sincera lode, pel loro tentativo, ancorchè sia ad essi sfuggita la profonda differenza che esiste tra la situazione degli artisti esecutori che collaborano alla creazione di un film e quella di coloro la cui esecuzione è soltanto radiodiffusa o registrata su un disco od altro apparecchio rispondente ad analogo scopo. Infatti nella radiodiffusione e nella riproduzione fonografica l'opera diffusa o registrata *esiste indipendentemente da quella data*

esecuzione, che, in un certo senso, si sovrappone ad essa. Nell'opera cinematografica, invece, l'artista esecutore entra *come parte integrante nell'opera stessa, alla creazione della quale egli concorre colla sua immagine, colla sua voce, col suo giuoco scenico*, e che non sarebbe quella che è senza questo suo concorso. La *Sonata a Kreutzer* di Beethoven sarà sempre un capolavoro anche se male interpretata in una radiodiffusione o in una registrazione fonografica. Un film, invece, riuscirà un aborto, *come opera cinematografica*, se gli artisti che vi hanno concorso non avevano un fisico adatto o se il loro giuoco scenico è stato deficiente, anche se il soggetto e la sceneggiatura mediocri possono trasformarsi in un film interessante se artisti di vaglia ne hanno rialzate le sorti con un'interpretazione di grande classe.

Anche in relazione a quest'importante problema il regolamento giuridico attuato dai progetti italiano e tedesco risulta del tutto inadeguato nei riguardi dell'opera cinematografica unicamente pel fatto che i compilatori si trovavano in presenza di una legge sul diritto d'autore e che nel quadro di questa legge essi non potevano, molto probabilmente, fare di più.

5. — Finchè si resta nel campo del diritto d'autore la confusione dei concetti è inevitabile, e la dottrina stessa, anzichè chiarire le idee, contribuisce involontariamente al caos delle disposizioni legislative. Un esempio saliente se n'ha nell'assimilazione che molti scrittori fanno della produzione cinematografica coll'edizione dell'opera che ne risulta (33).

L'errore non potrebb'essere, a mio avviso, più evidente. Qualunque sia la concezione giuridica che si ha del contratto d'edizione, tutti, credo, dobbiamo essere d'accordo su di un punto, e cioè che la funzione economica e sociale dell'editore è quella di *pubblicare*, vale a dire riprodurre e diffondere nel pubblico l'opera di cui trattasi (34). Ora l'opera di cui qui si tratta non è il soggetto nè la sceneggiatura del film, ma *il film stesso*, quale risulta in seguito alla definitiva operazione di montaggio. Quindi l'edizione del film dovrebbe consistere, se

(33) HEPP F.: *Il contratto di edizione cinematografica*, in « *Diritto di Autore* », 1936, pp. 178 e segg. — POIRIER P.: *I diritti e le obbligazioni dell'editore in materia cinematografica nel progetto di legge italiano*, in « *Diritto di Autore* », 1939, pp. 387 e segg.

(34) Cfr. TIRANTY U., op. cit., p. 11, e STOLFI N., op. cit. N. 509.

di edizione si può parlare in questa materia, nella *riproduzione della pellicola originale* e nella diffusione di essa (35).

La funzione dell'editore presuppone, infatti, un'opera già esistente da pubblicare; mentre il produttore cinematografico non riceve dal soggettista o dallo sceneggiatore che lo schema o il piano dettagliato del film, ma non il film stesso. Questo risulterà da tutta una successiva elaborazione artistica, tecnica e industriale, che sarà l'opera di una numerosa schiera di collaboratori scelta, organizzata, diretta e retribuita dal produttore. Autore o no, egli *produce* realmente l'opera cinematografica, nella quale lascia impressa la sua personalità industriale, tanto che è corrente, nel mondo cinematografico, l'uso di individuare un film coll'indicazione della Casa produttrice (36). Quante volte la critica cinematografica per elogiare un film nel quale si rilevano le caratteristiche di buon gusto nella scelta del soggetto, la cura posta nella scelta degli artisti e nell'esecuzione tecnica del film, la ricchezza e la varietà della scenografia, ecc., che sono proprie di una determinata Casa produttrice, si esprime così: « È un film X (X è il nome della Casa produttrice), e con questo è detto tutto ».

Si voglia o no, la figura del produttore è soverchiante di ogni altra nel campo cinematografico, e ciò non per l'esosa tirannia del denaro, come si usa dire con eccessiva leggerezza da taluni scrittori di diritto d'autore (37); ma perchè effettivamente il produttore è l'anima della produzione, come scrive giustamente l'Ottavi, il quale sintetizza in questa felice formula l'opera multiforme di colui che organizza e dirige sotto la sua responsabilità ed a sue spese tutto il complesso lavoro di creazione dell'opera cinematografica; « Del produttore si può « davvero dire che anche non veduto, egli deve essere ovunque; si « deve sentirne la mano che guida, la mente che consiglia, lo spirito « che sorveglia » (38). La verità è che questa funzione del produttore,

---

(35) Il progetto italiano limita correttamente l'edizione alla « pubblicazione *per le stampe* » (art. 118) e le critiche che ad esso muove il Poirier (Op. cit.) sono del tutto infondate.

(36) Non posso, perciò, consentire su questo punto coll'opinione espressa dal Chiarini sul suo citato libro *Cinematografo* (pp. 36-37), ove egli considera la funzione del produttore cinematografico come una funzione puramente editoriale.

(37) Poirier P., Op. cit., p. 388.

(38) Ottavi N.: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione*, Ed. « Bianco e Nero ». Roma, 1940-XVIII, p. 178. — Nella sua cospicua

come d'altronde quella dei suoi collaboratori tecnici, non può essere inquadrata nel sistema del diritto d'autore, ove si è costretti a ricorrere ad espedienti di una vera acrobazia giuridica per far salvi almeno quei diritti essenziali che non possono essergli contestati. Ma, come si è visto, le acrobazie giuridiche mettono il disordine nel sistema legislativo e, d'altra parte, non contentano nessuno, anzi scontentano tutti, autori intellettuali e produttori, gli uni perchè hanno il diritto di dire che si trovano fra i piedi un intruso, gli altri perchè vengono a risultare dei *tollerati*, i cui diritti appariscono loro concessi a titolo derivato da quelli *originari* degli autori.

A mo' di conclusione del suo scritto sopra citato, il Bonelli scrive: « Noi vogliamo portare il regno dell'ordine anche nel cinematografo; « crediamo che soltanto in tal modo sia possibile trovar le vie del suo « sviluppo ulteriore, della evoluzione necessaria che dovrà rinnovare « la sua vita così breve e già decrepita: per questo vogliamo una legge « capace di compiere il miracolo, chiudendo nelle sue regole salde, « chiare, precise la materia fluida che è stata fino ad oggi in balìa del« l'arbitrio; una legge che sappia bandire le assurdità in luogo di co« dificarle... » (39). Siamo completamente d'accordo su tutto, salvo che su un punto, ed è questo: la legge miracolosa invocata dal Bonelli non potrà *mai* essere la legge sul diritto d'autore, « *per la contraddizion che nol consente* ». La cinematografia non potrà trovare il suo assetto nel campo giuridico che in un sistema *ad hoc*, composto verisimilmente di più leggi, che, nel suo insieme, costituirà il *diritto cinematografico*.

IV

ELABORAZIONE DI UN DIRITTO CINEMATOGRAFICO AUTONOMO

1. — Ed ecco che « *noi sem venuti al loco ov'io t'ho detto* ». Il diritto cinematografico, fiorito progressivamente sul tronco fecondo del diritto d'autore, ha raggiunto oramai un grado sufficiente di svi-

---

Prefazione al volume dell'OTTAVI, LUIGI CHIARINI così si esprime: « È stato più volte detto che il film prima ancora di essere segnato dall'impronta del regista, reca visibile quella del produttore » (p. 7).

(39) Op. cit., p. 3.

luppo per assurgere alla dignità di un sistema giuridico per sè stante, con un proprio contenuto ed una propria struttura.

Oggetto di questo nuovo diritto dovrà essere, naturalmente, l'opera cinematografica. Ciò è talmente intuitivo che può sembrare persino superfluo affermarlo. Non è così. Occorre, anzi, incominciar subito col fissar bene i concetti. E prima di ogni altra cosa occorre dare una risposta chiara e precisa a questa domanda: che cosa deve intendersi per *opera cinematografica?*

Come si è visto, dottrina, leggi e giurisprudenza non sembrano aver idee troppo chiare in proposito. C'è ancora chi confonde l'opera cinematografica, il film, col soggetto o colla sceneggiatura di essa (40). Ma ciò equivale nè più nè meno a scambiare un edificio già costruito coi progetti e coi piani di costruzione. Ho già detto che l'opera cinematografica è il film quale risulta definitivamente fissato in seguito alla operazione di montaggio. Quest'opera, sebbene sia indubbiamente da ascrivere tra le opere artistiche, non è tuttavia una *pura* creazione artistica, come sarebbero invece una poesia, un romanzo, un dramma, una statua, un quadro, una composizione musicale. Ad ottenere l'opera cinematografica *come opera d'arte* hanno concorso molteplici elementi di carattere e di valore diverso:

1) elementi artistici di vario genere: arte narrativa più o meno vicina al teatro; arte scenica del regista e degli interpreti; arti figurative di modellisti, scenografi, architetti, ecc.; coreografia; musica; poesia, ecc.;

2) elementi tecnici estremamente varî, ma la cui importanza è addirittura primordiale, ed è sempre maggiore quanto più progredisce la cinematografia (41);

---

(40) Il Dott. VALERIO (Op. cit.), pur riconoscendo la speciale e complessa natura dell'opera cinematografica, non esita ad affermare che l'autore del soggetto-libretto è anche l'autore, e l'unico autore, dell'opera cinematografica, ciò che porta a disconoscere tutta la complessa elaborazione successiva del soggetto, che, molte volte, a film ultimato, conserva, in tutto e per tutto, appena qualcosa dell'idea centrale.

(41) Si può anzi affermare che la maggior parte dei progressi realizzati dalla cinematografia *come arte* sono dovuti ai prodigiosi progressi della tecnica, grazie ai quali il cinema è divenuto quello speciale e prodigioso linguaggio così bene definito ed analizzato dal CHIARINI nel suo citato libro *Cinematografo* (pp. 29-30).

3) elementi finanziarî e organizzativi di carattere industriale, di cui è facile, a scopo polemico, minimizzare ed ironicizzare l'importanza, ma che hanno effettivamente un valore decisivo, in quanto condizionano la scelta del soggetto, degli artisti e dei mezzi, artistici e tecnici, di realizzazione (42).

Tutti cotesti elementi, inscindibilmente collegati fra loro come tanti anelli di una catena, esistono gli uni in funzione degli altri e *concorrono insieme al risultato artistico voluto*. Sopprimete uno qualunque di quegli elementi, di quegli anelli, e la catena sarà spezzata, la creazione del film diverrà impossibile. A un poeta basta il suo estro per comporre un poema, a un pittore bastano un pennello e una scatola di colori per legare la sua fama ad un quadro; ma nè il soggettista nè lo sceneggiatore nè il regista possono dar vita ad un film senza tutto quell'esercito di altri artisti, di tecnici, di operai che, raccolti, organizzati, diretti e retribuiti dal produttore, debbono tutti insieme trasformare in una concreta realtà il sogno originario del primo ideatore del film. Anche l'elemento finanziario, contro il quale si appuntano, in generale, gli strali dei campioni del diritto d'autore, ha grande importanza, anzi un'importanza primordiale e decisiva, giacchè, dato l'enorme costo di un film moderno, senza un adeguato finanziamento nessun film può essere convenientemente realizzato. La qualità artistica di un film sarà, nella grande maggioranza dei casi, in funzione dei mezzi finanziari di cui potrà disporre il produttore. Quanti filmi che, sostenuti da una solida finanza, avrebbero potuto riuscire artisticamente e tecnicamente (quindi di nuovo artisticamente) pregevoli, sono stati rovinati da un'impostazione finanziaria insufficiente, la quale ha obbligato a ricorrere ad artisti mediocri, a espedienti tecnici meschini, a rabberciamenti più o meno inintelligenti e grotteschi della sceneggiatura!...

L'opera cinematografica è, sì, un'opera d'arte, ma caratterizzata da tutto un complesso processo produttivo, non meno industriale e tecnico che artistico, di cui essa è il risultato. Prescindere da questa

(42) Cfr. CHIARINI L., *Prefazione*, cit. e « *Cinematografo* », cit., p. 15, ove il chiaro autore così si esprime: « Certo, senza una forte attrezzatura industriale, sana e intelligente, non è possibile, nel cinematografo, nessun progresso artistico, perchè solo da un perfetto accordo tra valori industriali ed artistici può nascere l'opera nuova e rinnovatrice. Un'industria rigogliosa può permettersi ricerche, esperimenti, tentativi arditi: solo un largo margine di guadagni può rendere audaci ».

fondamentale realtà nella costruzione del sistema giuridico destinato a disciplinarla e a disciplinare i diritti che da essa derivano per *tutti* coloro che alla sua creazione hanno concorso, è lo stesso che voler costruire sulle nuvole. E sulle nuvole costruiscono infatti tutti coloro i quali si sforzano di far rientrare il diritto cinematografico nel quadro del diritto d'autore. In questo quadro l'opera cinematografica è considerata, e non può essere altrimenti considerata che sotto il suo solo aspetto di opera d'arte, senza alcun riguardo per tutti quegli elementi tecnici e industriali che pure hanno decisivamente concorso alla sua creazione, lasciando in essa un'impronta indelebile (43).

2. — Considerata l'opera cinematografica per quello ch'essa è realmente, cioè un'opera artistica frutto, al tempo stesso, della tecnica e dell'industria, i concetti si chiariscono da sè e non c'è più bisogno di compiere acrobazie giuridiche per cercar di conciliare l'inconciliabile.

Cade anzitutto da sè l'affannosa ed insolubile questione della paternità del film, questione, che, una volta fuori del diritto d'autore, perde ogni ragion d'essere. Poco importa, infatti, nel sistema di un diritto cinematografico svincolato dalle pastoie del diritto d'autore, ricercare se l'opera cinematografica abbia un autore e chi possa come tale considerarsi. Ai fini dei principî di un diritto cinematografico autonomo e a quelli pratici della difesa dei legittimi interessi di tutti co-

---

(43) Nella sua qualità di opera d'arte, infatti, l'opera cinematografica è *esclusivamente* considerata, oltre che dalla legge italiana vigente, anche dal nuovo progetto italiano e da quello tedesco.

Nel campo dottrinale il VETRANO (Op. cit.), pur insistendo sul carattere complesso dell'opera cinematografica, separa in essa, per farla rientrare nel diritto d'autore, il suo aspetto di creazione dell'ingegno, pel quale « il film è regolato dai principî generali che attengono alla materia del diritto d'autore », dal suo aspetto di oggetto dell'industria, pel quale « il film è sottoposto alle norme di diritto comune che regolano i beni materiali del traffico ». Ma è facile osservare che l'opera cinematografica è *una* e *inscindibile*, opera d'arte e, ad un tempo, prodotto dell'industria; inscindibile a tal punto che essa non può riuscire un'opera d'arte pregevole se non sia altrettanto pregevole come prodotto industriale. Si pensi un po' che cosa sarebbe un film, costruito su di un bellissimo *scenario*, ma fotograficamente realizzato in modo deplorevole, con una messa in iscena di cartapesta, con *trucchi* che offendono il senso estetico, e via dicendo... Arte e industria si compenetrano nell'opera cinematografica e formano una cosa sola.

loro che hanno collaborato alla creazione dell'opera, basterà stabilire due cose:

1) che *il film appartiene al produttore in quanto tale, e a titolo originario,* pel fatto decisivo *di averlo prodotto come cosa propria* (44);

2) che determinati diritti, di contenuto morale ed economico, analoghi, ma non identici al diritto d'autore, spettano a coloro che colla loro opera artistica (intendendo per artistica anche l'opera letteraria), tecnica od organizzativa concorsero alla produzione.

Il diritto del produttore sul film rientra nella categoria dei diritti *esclusivi,* come il diritto di proprietà, come il diritto di autore, come i diritti di privativa industriale, ma ha caratteri proprî e si differenzia da tutti gli altri, ancorchè presenti affinità più o meno accentuate ora con l'uno ora con l'altro di quelli.

Come il diritto di proprietà, esso anzitutto cade su di una *res,* in quanto l'opera cinematografica *è incorporata* in un *corpus mechanicum,* la pellicola, e, sotto questo profilo, esso si comporta come un vero e proprio diritto reale di godimento *in re sua,* protetto dalle azioni che il diritto civile riconosce a profitto del proprietario. Ma la specialissima natura dell'oggetto imprime a questo diritto di proprietà caratteristiche particolari, che ne fanno un diritto *sui generis.* Da un lato, infatti, il *ius utendi* è circoscritto dal concorso di altri diritti appartenenti a terzi (cioè ai collaboratori artistici, tecnici ed organizzativi che hanno concorso alla produzione), diritti, che, pur non essendo della stessa natura di quello del produttore, incidono più o meno profondamente su di esso. D'altro lato sembra difficile ammettere, in questa materia, il *ius abutendi,* cioè il diritto di distruggere la cosa propria, almeno senza gravi e giustificate ragioni, in quanto la distruzione dell'opera cinematografica verrebbe a ledere cospicui diritti, soprattutto morali, ma anche economici, di coloro che, avendo collaborato alla produzione con contributi d'importanza più o meno notevole, hanno, più che una legittima aspettativa, il diritto di vederlo diffuso nel pubblico.

Se non che questo diritto di proprietà (conviene chiamarlo ancora con questo nome fino a che un esame più approfondito della materia non avrà permesso di sviscerarne in modo più completo e sicuro l'e-

(44) È perfettamente concepibile che un produttore realizzi un film per conto di altra casa, che, in questo caso, *figurerà* come produttrice.

satta natura) non esaurisce tutto il contenuto del diritto del produttore, il quale, oltre che su di una cosa corporale, cade anche su di un complesso di diritti che ad essa si riferiscono, e di cui alcuni hanno un carattere spiccatamente personale (diremo *morale*, per adoperare un termine caro all'affine materia del diritto d'autore), come il diritto alla paternità *della produzione*, cioè il diritto di rivendicare contro chiunque la qualità di produttore, il diritto all'integrità dell'opera prodotta, ecc. Sotto questo aspetto il diritto del produttore presenta evidenti analogie col diritto d'autore, pur differenziandosene per l'origine (fatto della produzione e non della creazione puramente intellettuale dell'opera), per l'oggetto (il film in quanto prodotto artistico-industriale, e non come pura opera d'arte), per la portata (che trascende il campo del diritto d'autore) e per la struttura generale, caratterizzata dalla natura industriale del processo creativo del film e dalla natura mista, artistica e industriale, dell'opera prodotta (45).

Minori sono le analogie che il diritto del produttore presenta coi diritti di privativa industriale, il cui oggetto è un'invenzione, un marchio, un disegno o un modello industriale concepiti come beni immateriali nettamente distinti dai prodotti industriali che saranno solo ulteriormente creati e, molte volte, da persone diverse dal titolare della privativa. L'opera cinematografica nasce, invece, col suo duplice carattere di cosa corporale e di bene immateriale, che coesistono fin dall'origine di essa e l'accompagnano, poi, indissolubilmente per tutta la sua, del resto breve, esistenza (46).

---

(45) La possibilità giuridica del concorso di diritti su beni materiali derivanti dall'opera dell'ingegno (e in particolare di un diritto di proprietà) coi diritti sul bene immateriale disciplinati dal diritto d'autore è stata già rilevata e messa in luce dal GHIRON (*Diritti su beni materiali derivanti dalla creazione delle opere dell'ingegno*, in « *Diritto di Autore* », 1936, pp. 459 e segg.). *A fortiori* tale concorso pare giuridicamente possibile ed esente da critica allorquando si tratti, come nella specie, di un'opera dell'ingegno che sia in pari tempo un prodotto industriale avente un'esistenza materiale.

(46) Un giurista tedesco, il dott. JUSTUS KOCH, svolse nel 1936, nella « *Deutsche Juristenzeitung* », un concetto che, a prima vista, presenta qualche analogia con quello esposto nel testo di questo mio scritto. Ma l'analogia, se esiste, è solo apparente, giacchè i due concetti sono profondamente diversi.

Secondo l'esposizione che della teoria del dott. KOCH ha fatto un altro giurista germanico, il dott. avv. HANS FRITZ VON ZWEHL (*Opinioni germaniche sul problema dell'autore del film*, in « *Diritto di Autore* », 1936, pp. 493-494), il KOCH « separa lo spirito dalla materia », e mentre afferma

Quanto ai diritti spettanti in relazione all'opera cinematografica ai varî collaboratori del produttore, bisognerà anzitutto distinguere fra collaboratori e collaboratori. Vi sono, infatti, di quelli che apportano all'erigendo edificio il contributo di un'opera intellettuale, letteraria od artistica, che si è estrinsecata anche prima della produzione del film, e che anzi è del film, per così dire, il piano costruttivo. Questi collaboratori, autori del soggetto, della sceneggiatura, di progetti architettonici, di scenografie, ecc., sono già nella condizione di poter far valere un vero e proprio diritto d'autore, *non sull'opera cinematografica,* che non esiste ancora, e che risulterà più tardi dall'ulteriore processo produttivo al quale concorreranno anche altri numerosi e varî elementi, ma, rispettivamente, sul soggetto, sulla sceneggiatura, sui progetti architettonici, ecc., *di cui essi sono effettivamente gli autori.* In questo campo si produrranno quei *contatti* fra diritto cinematografico e diritto d'autore, di cui ho già avuto occasione di parlare; ma, poichè le opere di cotesti autori sono destinate ad essere *incorporate* nell'opera cinematografica, ne risulterà una necessaria modificazione dei loro rispettivi diritti, modificazione che sarà la conseguenza del fatto che le opere loro, trasfondendosi nella più complessa e più ampia opera cinematografica, della quale esse sono, per così dire, le materie prime, *perdono la loro individualità* e, finchè l'opera cinematografica esiste, rimangono in essa *immedesimate,* senza alcuna possibilità di esserne separate. Gli originarî diritti dei singoli autori delle diverse parti costitutive dell'opera globale si trovano, così, reciprocamente influenzati e, di conseguenza, modificati e limitati, assumendo aspetto e caratteristiche nuo-

---

che autore dell'opera cinematografica è l'autore del *manoscritto cinematografico* (qui non si comprende bene se con questo nome s'intenda indicare il soggetto o la sceneggiatura), in concorso, se del caso, coll'autore della musica, attribuisce al produttore la proprietà della pellicola come *proprietà industriale.*

Se non che, a parte il fatto che dallo scritto del VON ZWEHL non risulta come il KOCH concepisca questa *proprietà industriale* del produttore (la quale, come si è visto, non può rientrare nel concetto di una privativa industriale), la teoria del KOCH mi sembra inacettabile in quanto si fonda sullo smembramento dell'opera cinematografica per considerare separatamente, *come due cose per sè stanti,* l'opera d'arte e il prodotto industriale, i quali non sono, invece, che *due aspetti della stessa cosa.* Non si insisterà mai abbastanza, data la deplorevole confusione di concetti che regna ancora in questa delicata materia, sul carattere essenzialmente *unitario* dell'opera cinematografica, che è *in pari tempo* e *inscindibilmente* opera d'arte e prodotto industriale.

ve, tali da fare di essi dei diritti analoghi, ma sostanzialmente e concettualmente diversi da quelli che inizialmente erano dei veri e proprî diritti di autore.

Se non che accanto a questi *diritti cinematografici* risultanti da una più o meno profonda trasformazione degli originarî diritti di autore di alcuni fra i più importanti collaboratori del produttore dovranno ammettersene altri, della stessa natura, ancorchè di varia portata, a favore anche di altri collaboratori.

Non vi è infatti nessuna ragione per non riconoscere diritti analoghi anche ai collaboratori tecnici e organizzativi, il cui concorso non ha certamente un pregio inferiore, per la riuscita del film, a quello dei collaboratori artistici. Anzi, come ho già avuto occasione di notare, il valore artistico dell'opera cinematografica dipende in grandissima parte dall'opera di quei tecnici e di quegli organizzatori. L'Ottavi, nel suo interessantissimo volume già citato sull'industria cinematografica e la sua organizzazione, mette in chiara evidenza l'importanza relativa dei vari fattori di successo di un film. « Ecco — egli scrive (47) — di « che cosa ha bisogno un film per riuscire bene:

« 1) di un buon soggetto scritto da un buon autore;

« 2) di un buon produttore che sappia scegliere tale soggetto, imporne il rispetto assoluto e dividere il lavoro tra i collaboratori « con avvedutezza e discernimento;

« 3) di uno sceneggiatore del soggetto, che ne deve scrivere il « copione;

« 4) di un regista, il cui compito è quanto mai complesso, giac« che è sua funzione di applicare artisticamente sotto la guida del sog« gettista e sotto la sorveglianza del direttore di produzione le indica« zioni del copione e di guidare con perizia gli attori;

« 5) di un architetto scenotecnico competente della tecnica ci« nematografica, che sappia costruire delle scene;

« 6) di un operatore fotografico, al quale spetta di dare veste « artistica alle singole immagini;

« 7) di un tecnico dei suoni per la perfetta registrazione sonora « del dialogo e delle musiche;

« 8) di uno stato maggiore di attori e di artisti (come: truc« catore, costumista, assistenti, ecc.) intelligenti, colti e disciplinati,

---

(47) *Op. cit.*, pp. 57-58.

« consci della loro responsabilità di fronte al datore di lavoro ed al « pubblico ».

Tutti codesti collaboratori hanno anch'essi diritti morali e diritti patrimoniali da far rispettare nei riguardi dell'opera alla quale hanno dato il concorso della loro attività professionale e della loro intelligenza (48). Rimarrà da stabilire, in particolare e in concreto, la natura e la misura di quei diritti in relazione alla funzione propria di ciascuno, e, nel sistema di un diritto cinematografico autonomo, ciò non presenterà nessuna difficoltà concettuale.

Nel sistema di un simile diritto, costruito sulla realtà dell'*arte industria* cinematografica, verranno ad acquistare un contenuto più preciso e più concreto anche i diritti e gli obblighi che fin d'ora, nel quadro di diritto d'autore, ci si appresta a riconoscere nei riguardi di taluni collaboratori artistici. Io vedo, ad esempio, profilarsi molto più nettamente la situazione degli artisti esecutori, dei quali, come ho poco fa accennato (sopra, III, n. 4), si dovrà prendere in considerazione non solo il lavoro interpretativo fornito, ma anche la prestazione della loro notorietà, delle loro qualità fisiche personali, positive o negative, rappresentate dalla loro immagine più o meno suscettibile di fare impressione sul pubblico, dal timbro della loro voce, dalla simpatia che sanno ispirare, ecc., cose tutte che sono destinate ad *incorporarsi nel film*, concorrendo al successo od all'insuccesso di esso. Lo stesso dicasi del regista, i cui diritti appariranno in tutta la loro pienezza quando potranno essere considerati in relazione a tutta la poliedrica attività di codesto elemento importantissimo della creazione cinematografica, mentre oggi, riguardati dal ristretto punto di vista del diritto d'autore, si presentano con un contenuto ed entro limiti difficilmente individuabili.

3. — Nel sistema di un diritto cinematografico autonomo apparirà, d'altra parte, in una luce ben diversa la distinzione che si fa nel campo del diritto d'autore tra i film artistici e quelli di semplice documentazione, film, questi ultimi, che legge e dottrina escludono oggi

(48) Ciò è tanto vero che è quasi costante l'uso di far figurare nella presentazione dei film, accanto ai nomi del soggettista, dello sceneggiatore, del compositore della musica, del regista e degli interpreti principali, anche quelli del direttore di produzione, dell'operatore, del tecnico del suono, del montatore, e talora anche di altri collaboratori, come lo scenografo, ecc., il cui concorso sia stato specialmente importante nella creazione del film.

dalla protezione piena accordata ai primi per confinarli nella più ridotta tutela accordata alle fotografie. Non si pretende che le due categorie di film debbano avere lo stesso trattamento giuridico; ma chi abbia pratica di cose cinematografiche non ignora quale somma di intelligenti energie e quanta abilità tecnica occorrano per raggiungere la perfezione di certi documentarî, che, anche dal punto di vista artistico non sono certo inferiori a molti film che si spacciano per opere d'arte. I principî del diritto d'autore formano forse ostacolo a che quei film possano essere considerati come opere dell'ingegno di carattere creativo. Nel quadro di un diritto cinematografico liberato dall'ingombro di quei principî essi potranno trovare una disciplina giuridica più adeguata alla loro importanza ed all'importanza del processo produttivo che anch'essi necessitano.

Nello stesso sistema giuridico troveranno infine sede adeguata i numerosi e delicati problemi che si riferiscono al credito cinematografico, alla circolazione dei film (noleggio), alla proiezione pubblica di essi ed alle varie forme d'ingerenza dello Stato delle quali ho già fatto cenno (sopra, II, n. 2).

4. — Ne consegue che il diritto cinematografico è destinato a prender posto, nel sistema generale del diritto, in una zona intermedia tra il diritto privato e il diritto pubblico. Infatti, mentre il regolamento dei diritti spettanti sull'opera cinematografica o in relazione ad essa al produttore ed ai suoi varî collaboratori, nonchè dei rapporti tra produttori e noleggiatori e tra questi e gli esercenti di sale di proiezione rientra indubbiamente nel quadro del diritto privato, tutto quanto riguarda, invece, l'ingerenza dello Stato nella produzione, nella circolazione e nella proiezione dei film fa parte, come si è già visto (sopra, II, n. 2), del diritto pubblico, e più particolarmente del diritto amministrativo. Rimarranno, d'altro canto, da studiare e determinare i rapporti tra il nuovo diritto cinematografico e il diritto corporativo e del lavoro, il diritto tributario e il diritto penale.

Una tale posizione non ha nulla di anormale, e già il vecchio Ulpiano ammoniva: « *sunt enim quaedam publice utilia, quaedam privatim* ». Del resto lo stesso diritto d'autore occupa una posizione analoga, in quanto « oltrepassa le grandi divisioni dei diritti e, nel seno « di quella divisione ove ha la sua sede principale » (il diritto privato) « rompe i confini delle categorie tradizionali » (49).

---

(49) Piola Caselli: *Trattato,* cit., p. 11.

Nè il diritto cinematografico potrà rimaner chiuso nel campo del diritto interno. Al pari, anche qui, del diritto d'autore, esso dovrà valicare le frontiere delle legislazioni nazionali per assurgere ad una disciplina giuridica internazionale. (V. sopra, II, n. 2). Ritengo anzi che l'elaborazione di questo nuovo diritto debba procedere *pari passo* nel campo interno ed in quello internazionale per evitare che l'opera cinematografica, uscendo dal campo del diritto d'autore, abbia a trovarsi esposta al pericolo di rimanere indifesa oltre confine.

5. — Data la specialità e la complessità della materia da far rientrare nel quadro del diritto cinematografico pare a me indispensabile che nell'elaborazione di esso i giuristi debbano anzitutto partire da una chiara e completa visione della realtà per quanto riguarda sia l'organizzazione e lo svolgimento della produzione cinematografica nelle sue varie fasi e nei suoi varî elementi, artistici, tecnici, industriali e finanziarî, sia la pratica del commercio interno ed internazionale dei film. A tale scopo essi non dovranno disdegnare i contatti con il complesso mondo che vive la vita quotidiana delle varie attività cinematografiche, e, da parte sua, questo mondo dovrà favorire tali contatti, rendendosi pieno conto dell'interesse della cinematografia come arte e come industria a conseguire un regolamento giuridico adeguato alla sua speciale natura ed alle sue particolari esigenze.

UGO CAPITANI

Fermata all'osteria

*All'*Osteria della Posta (Tribuna, 6 *ottobre*) *De Gustibus, tenendo cattedra, con quel tipico piglio di chi la sa lunga, parlava, qualche tempo fa, della* « Importanza di far sul serio ». *Noi, certo, non potemmo che consentire, ma era il modo e la esemplificazione di De Gustibus che ci si mostrarono deboli, inesatti, tendenziosi. Nessuno vuol mettere in dubbio l'importanza del teatro e la serietà dei migliori autori e artisti drammatici, ma non si vede per quale ragione, se non per partigianeria, l'esaltazione del teatro debba avere, come corollario, la condanna del cinema.*

Della « revisione » più o meno affettuosa, più o meno ironica, di cui da qualche anno sono oggetto la fine-Ottocento e il principio-di-secolo, a base soprattutto di quella terribile cosa che si chiama fotografia, una parte importantissima, com'è naturale, è sostenuta dal Cinema, dal vecchio Cinema: e si sa che chi voglia veder spuntare il sorriso sulle labbra de' suoi lettori, o interlocutori, non ha che da citare i primi filmetti proiettati qui in Roma presso Lelieure; o, in progresso di tempo, semplicemente il nome di Francesca Bertini. Ma badiamo a non confondere l'ironia, che per tutti è facile, sopra le vecchie cose passate oggi di moda, e che domani potrebbero benissimo (come già cominciano certi oggetti, mobili, decorazioni, del tempo di Vittorio Emanuele II e magari d'Umberto I) tornare di moda; e la deplorazione di qualche altra cosa, che con la moda non ha molto da spartire.

Anche il teatro fine-Ottocento o principio-di-secolo, nei non molti ma pur reperibili documenti fotografici che ce ne restano, ci fa spesso sorridere: la riproduzione di certe scene, o i ritratti di certi grandi attori in interpretazioni famose, inducono talvolta i profani a domandarsi come mai il mondo d'allora si commovesse di spettacoli che a tanti di noi oggi appaiono goffi e risibili. Ma questo è effetto di « moda ». Non è invece effetto di moda l'impressione di faciloneria, di superficialità, di cialtronaggine, che si ha scorrendo gli elenchi dei film messi in scena venticinque o trent'anni fa, l'enunciazione dei criteri con cui li si mettevano in scena, e la descrizione delle « virtù » dei loro interpreti maschi e femmine, e via dicendo. Qualunque cosa si voglia pensare di quanto accadeva, nello stesso giro di tempo, nel Teatro drammatico, o li-

rico, si sente, si avverte, si sa che in questi si lavora, a torto o a ragione, sul serio; che per un direttore d'orchestra o per un capocomico, per un insigne autore o per un grande interprete, il rispettivo lavoro era tormento, passione, fede. Per il Cinema italiano di quel tempo, no: il Cinema era preso, di regola, sottogamba. Il fenomeno « impresario teatrale » — che, contro quanto molti credono, spessissimo fu un fenomeno di fervore e anche di mecenatismo — nel Cinema d'allora era irreperibile. Il Cinema d'allora si tentava come un agevole mezzo di accumular quattrini a spese dei gonzi; con la convinzione che più si fossero fatte le cose in scherzo, dandogli dentro, secondando e aizzando i più puerili gusti di certo pubblico, venendo incontro alle più vanitose aspirazioni di certi divi e dive, tanto meglio si sarebbe conseguito lo scopo. Conclusione, quella che tutti conoscono: dopo l'effimera « pacchia », l'inglorioso disastro.

Il cinema italiano d'anteguerra non è certamente tutto oro colato, nè, che si sappia, c'è chi crede che la vecchia cinematografia italiana abbia prodotto soltanto dei capolavori, anzi, è fin troppo evidente che molta della cosidetta produzione corrente non poteva neppure essere presa « sul serio », tanto si mostrava sciatta e banale, arruffata e insincera, ma di qui a fare d'ogni erba un fascio e a condannare tutto un periodo della nostra storia del cinema che, non fosse altro, ci ha dato « Quo Vadis? » *e* « Cabiria », *come un'* « *effimera* pacchia » *per la quale non poteva attendersi altra fine che un* « inglorioso disastro », *ci sembra, De Gustibus, che ci corra un po' troppo. Ci sembra, soprattutto, che anche il vecchio cinema meriti, se non altro, di essere preso* sul serio *e considerato obiettivamente per quel che vale.*

m. f.

Scenografia per film

La scenografia per film non ha mai avuto, a mezzo della stampa e sui libri, quella fervida discussione e urgenza di problemi, che rendono popolari, almeno fra gli artisti, le sue necessità. La scenografia nel film sembra ancora qualche cosa di secondario rispetto alla vicenda rappresentata e al racconto filmistico: uno sfondo davanti al quale agiscono dei personaggi; un complemento figurativo di scarso valore, che all'occhio dello spettatore sfugge o che non ha nel film la funzione principale; mentre in realtà fra le molte novità che il cinema ha donato allo spettacolo, un notevole rimescolio di opinion ie di idee, un sovvertimento radicale il film ha portato al tradizionale modo di considerare la scenografia. Questo modo tradizionale, è ovvio il dirlo, si riallaccia spettacolarmente al teatro. Le immagini e la tecnica della scenografia cinematografica non hanno appigli eruditi con alcuna propria tradizione e più che altro si chiariscono attraverso la intuizione di un artista. La natura del cinema ha fatto della scenografia suo cibo, con il suo chiaro senso realistico, prima ancora che lo spettacolo e il film ne sentissero la necessità; il film, difatti, ha affondato, già all'inizio della sua storia, le sue radici nel paesaggio, nelle prospettive di terra e di cielo, illustrando con la sua precisione documentaria il mondo e la sua corteccia. Ed è agli « esterni » soprattutto che uno scenografo di talento chiede la ispirazione per le sue costruzioni in teatro di posa. Più facile è dimenticare nel paesaggio e nel mondo naturale della vita la convenzione, che come rimasuglio culturale è appiccicatà alla mente di ognuno, del palcoscenico e delle sue leggi.

Nel teatro il movimento futurista ha avvertito la necessità di rompere taluni schemi della scenografia per concepire arditamente la platea come il centro del palco, e quindi del dramma, facendo l'architettura del teatro partecipe dell'ambiente scenico; questa concezione che per il teatro sembra audace, diviene per lo spettacolo cinematografico,

in un certo senso, semplice e facile. Il film piglia gli spettatori come suoi soggetti, interpreti quasi: sposta la visuale qua e là, di sotto e di sopra, come se l'inquieto occhio dello spettatore indagasse ovunque e seguisse da vicino l'azione drammatica. È questo il noto fenomeno delle inquadrature soggettive. Meno noto è forse che all'inquadratura, primo elemento di racconto e di spettacolo e cornice del quadro, si subordina ogni funzione espressiva e contenuto figurativo e dinamico, e che quindi anche la scenografia si deve attenere a questo principio. L'inquadratura, come l'arco scenico per il teatro, determina la prospettiva, l'ambiente e la scena per il film. Essa definisce lo spazio e di conseguenza sconvolge le architetture, i disegni oggettivi con nuove leggi e nuovi edifici, creando un ambiente e una atmosfera con l'indice del suo taglio prospettico. Entro l'inquadratura la scenografia crea altri spazi con maggiore libertà e fantasia quanto più la cornice del quadro è ardita, originale e delimita l'orizzonte con varietà di piani. Per arrivare a ciò il film ha inoltre un forte mezzo, artefice di ogni ben costrutta o naturale scenografia, la luce.

Nel padiglione della scenografia la luce è veramente regina; ammorbidisce l'ambiente, ne dà la interpretazione, lo colora, e ne stabilisce le profondità; costruisce essa stessa i volumi, e le masse; dà fremiti di vita ai corpi solidi; trasfigura i piani; impone la legge della sua mobilità, mutevole e fuggevole insieme; avvolge nel suo chiarore le cose e crea, per contrasto, le ombre; eleva le sue impalcature e le sue proporzioni. È la luce, insomma, che svolge la funzione di elemento costruttivo.

Anche del mondo esterno, della natura, si realizza, attraverso la luce e uno scorcio opportuno, una soggettiva interpretazione poetica. Nel film *La tragedia di Jegor* (1933) (in originale: *Notti di Pietroburgo*) (1) c'è una inquadratura, in cui si rappresenta un ponte monumentale di città in controluce nel tramonto. Sopra vi corrono delle figurinette illuminate dai raggi cadenti. La scenografia prende sulle persone del dramma, gente di provincia, un sopravvento che la situazione e il momento giustificano. La città trasfigurata nel suo angolo di quartiere pesa sulle anime incerte dei personaggi provinciali. Questo esempio varrebbe a dimostrare come anche la scenografia, nel fluire dello spettacolo

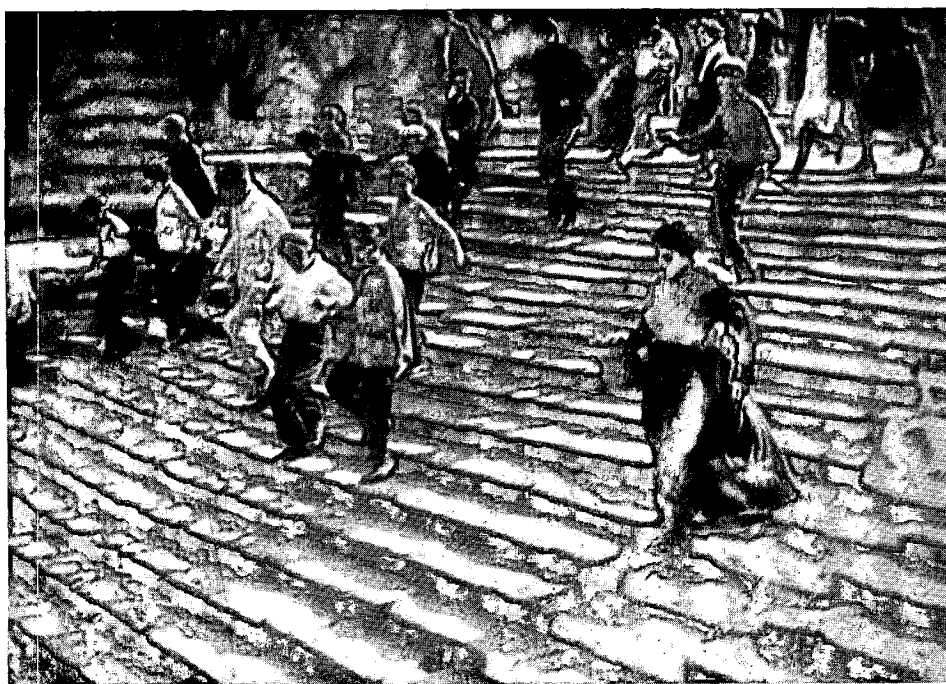
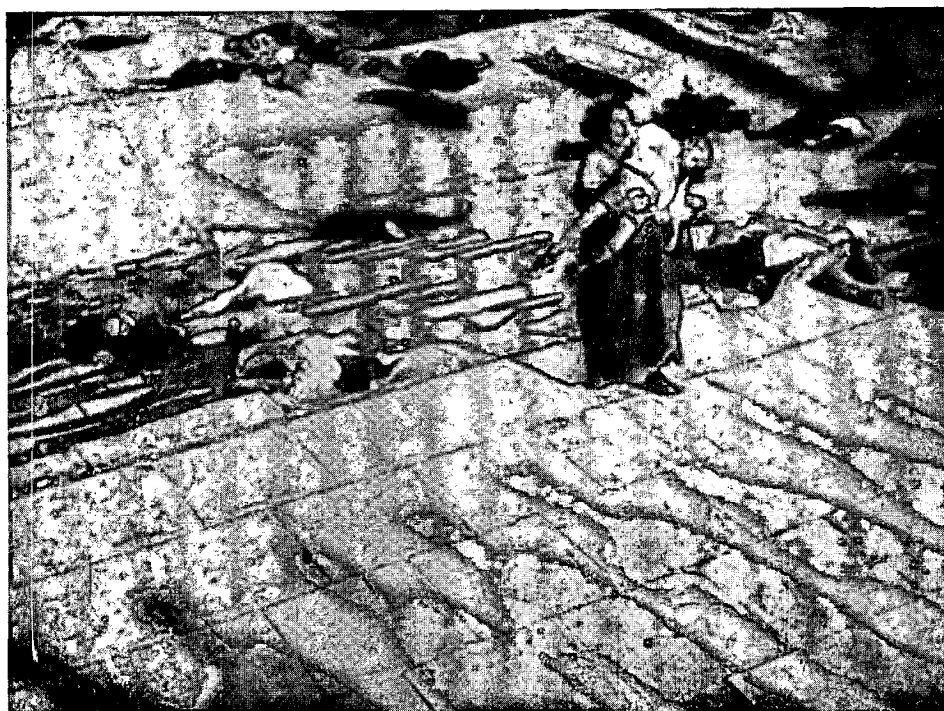
---

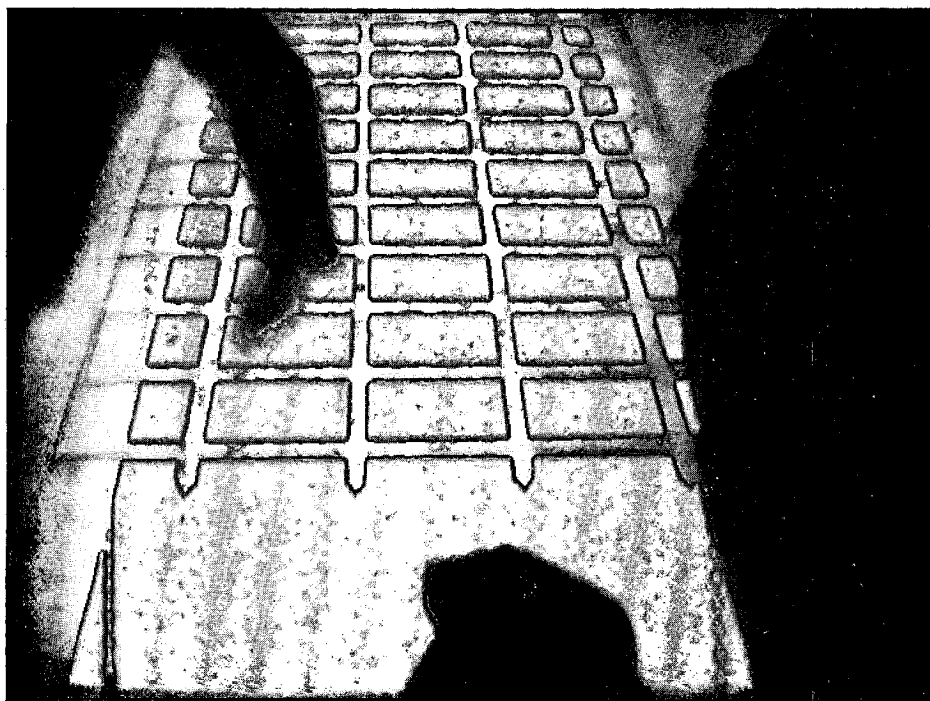
(1) Soggetto liberamente ispirato ai racconti dostoievschiani *Natascia, Niesvanovna* e *Notti bianche*, realizzato da Grigori Roscial e Vera Stroeva, operatore Feldman.

e del racconto, possa avere unità di stile. Invero l'architettura non è la proiezione soggettiva di uno stato di animo del personaggio, giacchè l'inquadratura per conto suo realizza questa interna soggettività, ma è la risultante oggettiva del complesso figurativo della inquadratura. Gli alti sgabelli sui quali seggono gli uscieri dell'ufficio di polizia nel film *Il gabinetto del dottor Caligaris* (1919) (1), trampoli più che sgabelli, non rendono l'idea, come era nelle intenzioni, della presunzione e della autorità dei personaggi, che piuttosto sono ridicoli e fuori posto; oggi rivedendoli, a lontananza di tempo, essi sembrano addirittura ammuffiti. L'idea della autorità, della preminenza di un personaggio sull'altro non perde la sua freschezza se è realizzata con un opportuno scorcio dal basso in alto, mediante cioè la prospettiva della inquadratura. E ancora oggi nel film di Drejer *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) (2) le faccie prese dal sotto in su degli inquisitori, ci guardano con cipiglio severo nel celebre processo, mentre la scenografia, per il valore che il taglio figurativo ha nel film, e per lo spiccato assolutismo dello stile narrativo, si riduce a qualche elemento di linea, di macchia e di punto, sintesi cruda ed espressiva dell'ambiente, in cui la vicenda si svolge.

Linee ideali guidano il disegno della scenografia e congiungono gli attori all'ambiente. Alcuni triangoli prospettici realizzati con gli attori, alcune cadenze musicali di movimento scenografico — altra cosa dalla coreografia — alcuni raccordi con la posizione degli attori sono determinati dalla inquadratura. L'inquadratura, quindi, assume in sè tutti i valori spettacolari. E siccome le inquadrature non stanno a sè, ma vivono nel film, la scenografia ha alcuni modi « dinamici » di essere. Certi diffiicili angoli visivi da primo piano a campo lungo che creano dei rapporti fra i personaggi in scena, certi spazi vuoti, che proiettano il personaggio e deformano l'ambiente, certe inquadrature che pongono l'obbiettivo al centro della scenografia, dànno alla costruzione, alla scena, all'ambiente un'anima. Si direbbe un cuore che batte sul ritmo delle inquadrature: la scenografia fa corpo con il film e ne diviene parte integrale. In ogni film difatti la scenografia è il mondo in cui vive l'attore, in cui il personaggio si muove in tutte le profon-

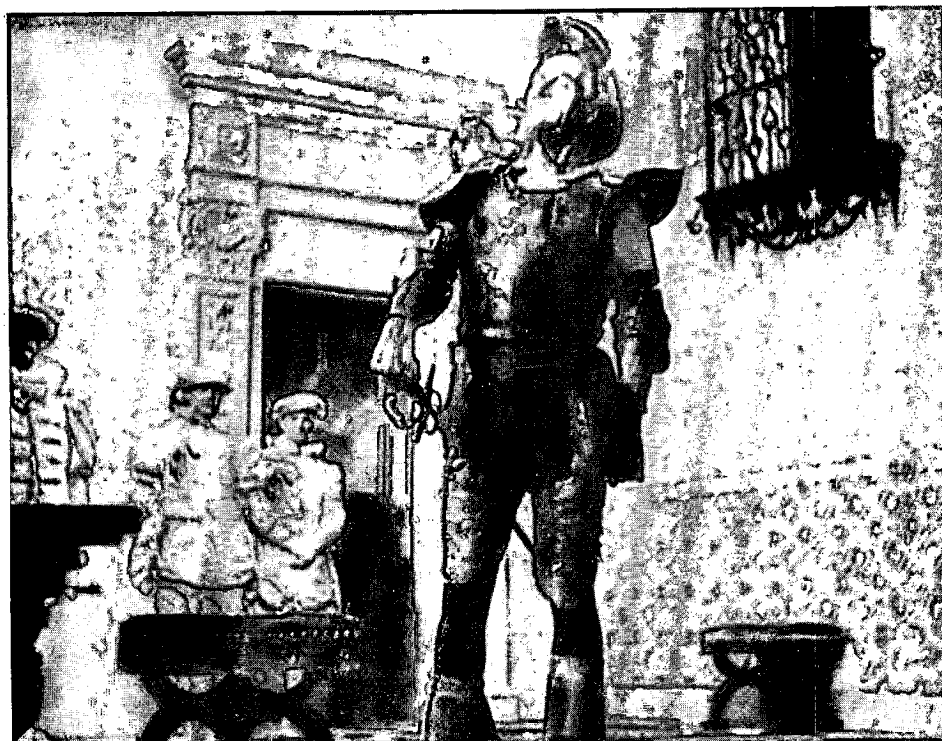
(1) Scenario di Carl Mayer e Hans Janowitz, regista Robert Wiene, scenografi Walther Reimann, Hermann Warm e Walther Röhrig; operatore Willy Hameister. Ved. Francesco Pasinetti, op. cit. pagg. 76-77.

(2) Scenario di Carl Th. Dreyer e Joseph Deltiel; regista Carl Th. Dreyer, scenografo Hermann Warm, operatore Rudolph Maté. Ved. F. Pasinetti, op. cit., pag. 153.

REGISTA Sergei M. Eisenstein operatore Edouard Tissé

REGISTA Sergei M. Eisenstein operatore Edouard Tissé

REGISTA CARL TH. DREYER — operatore Rudolph Maté

REGISTA CARL TH. DREYER — operatore Rudolph Maté

REGISTA Carl Th. Dreyer operatore Rudolph Maté

REGISTA Robert Wiene operatore Willy Hameister

REGISTA ROWLAND V. LEE operatore George Robinson

REGISTA GEORG WILHELM PABST operatore Nikolas Farkas

dità; e quindi essa si arricchisce di relazioni fra l'uomo e l'ambiente, di punti ideali fra la persona e la cosa, come non è mai stato possibile nel campo teatrale.

Nel film *Don Chisciotte* (1933) (1) di G. W. Pabst la inquadratura in rapporto alle linee architettoniche della scenografia si compone spesso in staticità, che sono anticinematografiche; il compiacimento del regista per i costumi preziosi, per le curve e le linee degli uomini e della natura conduce il film a lunghe soste sugli spalti figurativi di certi ambienti e ad un vagolare lento da forma a forma. Mentre nello stesso film, libertà cinematografica e scenografica si conquista nella scena dei mulini. Due tre quattro e più mulini allineati sulla diagonale, vivacità di pale rotanti nell'aria, scorci e salti ritmati sulla folle cavalcata di Don Chisciotte, tutto si fonde nella unità di stile della rappresentazione. Sono giganti per Don Chisciotte i mulini ed è il caso di dire che la scenografia cinematografica vuole avere degli artisti scenografi, che come Don Chisciotte considerino le loro costruzioni come creature viventi. Si intenda « cum grano salis ».

Quale vita ed esempio non anima una grande scalinata, una piazza, in cui si agiti una grande moltitudine di gente in grande scompiglio; le strutture naturali della scenografia si trasfigurano per l'agitarsi di una folla, che vive e fraziona in episodi e particolari, nello specchio di un volto o di una figura, il suo possente respiro. Scegliere opportunamente il luogo di una azione e rendere questo luogo ricco di prospettive altamente efficaci, farlo risuonare dell'eco di molti drammi e di molte anime, farlo quasi vibrare di forza spirituale, è compito prima che del regista dello scenografo.

Poichè le nuove architetture del cinema stanno all'uomo come nella chiocciola l'involucro al mollusco, tale intima aderenza moltiplica le possibilità di relazione, che esistono fra l'attore e il suo ambiente. Si direbbe che nel film, l'attore porti con sè la sua casa. È a lui, indubbiamente, che si riferisce la scenografia. E parlando di attore, non si intende la persona fisica in carne ed ossa, ma quella « ombra » dello schermo che già trasfigurata nel fotogramma, acquista maggiore inconsistenza reale, con la luce, il costume e il trucco, fino a divenire ma-

(1) Dal romanzo di Cervantes adattato allo schermo da Paul Morand e Alexander Arnour; regista G. W. Pabst, scenografia di Andrej Andreieff, operatore Nikolas Farkas.

schera di un personaggio (1). Per questa via, anche l'architettura cinematografica non è legata a funzioni positive, pratiche ed utilitarie, potendola pensare come un prodotto della fantasia, sempre che la stilizzazione dell'attore e il suo significato lo consentano. In un film recente, piuttosto interessante per alcune applicazioni scenografiche, *Il figlio di Frankenstein* (1940) (2), l'atmosfera di terrore è rafforzata con alcune costruzioni, calate nell'irreale dalla illuminazione, in cui le linee prospettiche sono rispetto agli uomini alterate e le masse hanno evidenti sproporzioni. Lo scenografo, a nostro modo di vedere, con alte scale e ripiombi, e con l'ampiezza dei volumi, delle stanze e delle scene, ha saputo sfruttare l'orrore dei vuoti, trasferendo la sensazione fisica della vertigine che si prova sull'orlo di un burrone a materia di ispirazione per rendere con il brivido dell'altezza l'angoscia dell'anima dello scenziato, che è il protagonista del film. La casa di Frankestein è ricca di enormi sale, di scale che salgono al cielo, di torrioni, di corridoi pensili, di stanze lunghe e larghe e grandi, in cui le figure si muovono piccole e modeste. E non solo la casa dello scenziato, ma anche il paese e la foresta sono delineati con sbilenche forme, fuori di misura. La gente che abita in un luogo simile, dalle costruzioni fatte a quel modo, ha ragione di vivere in un incubo; e con buona pace delle anime scaltrite si può pur dire che la realizzazione tecnica della scenografia e della fotografia ha reso accettabile la convenzione fantastica del mostro, che è la ragione del film stesso. Nella immagine che si rappresenta in figura a parte, per quanto una inquadratura banale abbia annullato il valore originale della scenografia del film « *Il figlio di Frankenstein* », si può avvertire tuttavia come le linee e i volumi siano opportunamente alterati. A ciascun personaggio dunque conviene la sua scenografia. Ed è tenendo presente questo personaggio che un architetto fa della buona scenografia cinematografica; avvertendo, come dice anche Béla Balász, che una scenografia barocca non dà al film il carattere barocco, ma che tale stile il film acquista a mezzo della inquadratura (3), poichè si deve pur ammettere che solo attraverso gli elementi propri del cinema si riesce a dare un tono qualitativo al film. Ora come la scenografia arriva a incorporarsi nello stile del film? Vivendo la vita del

(1) Vedi a questo proposito l'articolo: « *Attori ombre e persone* » di G. Paolucci in « Bianco e Nero » anno III, n. 11, pag. 62.

(2) Regista Rowland V. Lee, operatore George Robinson.

(3) Béla Balázs: *Lo spirito del film* in « Bianco e Nero », anno IV n. 2 pagina 16.

personaggio, prendendo il colore dell'interprete, mimetizzandosi con il quadro intero, facendo sì che l'attore nell'ambiente ritrovi sempre sè stesso. La scenografia si rivela sbagliata quando palesa il suo carattere di sfondo; certi modellini sono fastidiosi, certi teloni dipinti dànno una impressione sgradevole, tutto quanto in un complesso reale ed autentico palesa la sua diversa natura, risulta falso. Quando cioè esiste una prospettiva in cui non vi sia unità, di modo che si renda l'idea di un palco sopra il quale l'attore agisce, si pensa subito che la scenografia è innaturale, mal riuscita. Le aule di recitazione del Centro Sperimentale di Cinematografia sono sprovviste di palcoscenico; e anche questa è una giusta conseguenza del fatto che l'attore cinematografico non si muove sopra una ribalta, a tre pareti, ma vive in un ambiente, nello spazio di cui egli è il punto centrale. Si consideri ancora talune discusse scenografie dei film di René Clair: ne *Il milione* (1931) (1) taluni sfondi sono dipinti; quando l'occhio avverte la pittura del telone ne è infastidito, mentre allorchè vi è fusione prospettica fra l'attore e l'ambiente, sì che lo spazio che circonda l'attore acquisti un valore di relazione, l'occhio si appaga di una ben fatta scenografia.

È ancora necessario che la scenografia, come la luministica, la fotografia, l'attore e il costume, si completi nella inquadratura. Se fosse altrimenti avverrebbe che o troppo statica o troppo estranea al film o troppo povera essa apparirebbe alla realizzazione. Per quel moto interno che anima ogni film, per i valori di montaggio di cui ogni film non può fare a meno, per la dinamica essenziale che sorregge ogni spettacolo del cinema, ogni compiutezza isolata degli elementi componenti, ogni cosa fine a sè stessa, ogni figura definita nella sua posa si rivela nel film intero imperfetta, inopportuna e inadatta.

Taluno potrebbe opporre che in tal modo si perde di vista che cosa sia scenografia, che si vuol prendere la luna nel pozzo, ma soltanto, togliendo alla scenografia la sua qualità di sfondo e dandole la vitalità dell'azione che essa racchiude, si possono realmente costruire per il film scene ed ambienti, che al film stesso diano vita e respiro.

GIOVANNI PAOLUCCI

---

(1) Soggetto tratto da un'operetta di G. Berr e M. Guillemand; regista René Clair, operatore Georges Perinàl, scenografo Lazare Meerson, musica di Armand Bernard, Philippe Parès e Georges Van Parys.

I libri

Dott. Corrado Crescini: *Principii fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata* - Hoepli, 1939.

L'elettroacustica è un ramo della fisica studiato da pochi anni in seguito alle sempre più crescenti necessità pratiche di ottenere buoni rendimenti sonori in ambienti vasti.

L'elettroacustica, a differenza della maggioranza degli studi tecnici, non ha precorso le applicazioni che da essa potevano derivare, ma è stata, invece, determinata e resa quasi necessaria dal bisogno di raggiungere efficaci risultati in un campo in cui i tecnici si erano già cimentati con procedimenti empirici e spesso inadatti allo scopo.

Alla testa degli studi acustici, di cui l'elettroacustica rappresenta una specifica branca, sono gli americani. Nei vasti ed attrezzati laboratori delle Società di Elettricità del Nord America l'acustica ha trovato un terreno adatto per svilupparsi. In pochi anni è sorta una tecnica completa nella quale sono stati inquadrati da leggi fisiche tutti i principali fenomeni connessi con la facoltà uditiva dell'uomo.

Al fiorire rapido ed intenso degli studi succede naturalmente un collaterale processo divulgativo, per cui si può dire che negli stati Uniti esista la più diffusa e completa letteratura contemporanea in materia acustica.

In Italia, a dire il vero, ben poco si era fatto in tale capo.

Se si eccettuano il volume *Acustica nell'architettura* di Marchesi Cappai, il quale, peraltro, più si volge ai problemi costruttivi delle sale di audizione, ed il volume *La registrazione del suono*, di L. Innamorati e P. Uccello, nel quale i fenomeni acustici vengono presentati dal punto di vista della ripresa del suono nei teatri di posa, pochissime e sporadiche erano le pubblicazioni in merito.

Corrado Crescini nei suoi *Principii fondamentali di elettroacustica teorica ed applicata* ha raccolto tutti i problemi riguardanti l'energia sonora, le sue leggi di propagazione, i sistemi elettrici, meccanici ed acustici nonchè le sorgenti sonore. Interessanti e diffusi capitoli sono dedicati alle trombe, agli altoparlanti, ai ricevutori telefonici ed ai microfoni.

La trattazione condotta con rigore matematico e con chiarezza assoluta di esposizione si presta ad essere compresa anche da coloro che hanno poca

simpatia per le formule algebriche; naturalmente in un libro prettamente tecnico non potevano mancare le formule che, con concisione ad esse propria, servono a dare al tecnico un'esatta idea dell'andamento dei fenomeni. La parte descrittiva del testo è tuttavia da sola sufficiente alla comprensione delle cose dette.

Sono altresì da segnalare i capitoli in cui si tratta dell'acustica fisiologica, della registrazione dei suoni e degli impianti sonori. Questi ultimi due, nonostante siano mantenuti su nozioni generali quali si conveniva ad una trattazione di principi, contengono osservazioni assai importanti e necessarie anche agli stessi tecnici della materia. Infine è assai utile il capitolo dei *Complementi*, alla fine del libro, nel quale oltre ai chiarimenti sull'uso di taluni nomogrammi, sono riportate alcune tabelle ed una serie di definizioni, rigorosamente tecniche, relative ai termini più in uso in acustica.

Se una menda si vuol proprio trovare a questo libro si può solo dire che la parte pratica ed applicativa delle leggi fisiche e delle teorie enunciate non ha uno sviluppo pari all'importanza della parte teorica. Vogliamo dire che talune questioni assai interessanti dal punto di vista applicativo non sono state arricchite di esempi e descrizioni di apparecchi pratici in modo da dare una sufficiente idea della grandissima importanza di questa branca della fisica e della diffusione che l'elettroacustica ha in pratica. Menda del tutto trascurabile di fronte alla massa di nozioni riportate e tenuto conto della chiarezza di esposizione con cui è redatto tutto il trattato.

Questo libro, ricco di oltre trecento figure, di dodici tabelle e dieci nomogrammi, ci sembra adatto non solo per tutti coloro che desiderano avere cognizioni complete sull'elettroacustica moderna ma anche e soprattutto ai tecnici del suono ed ai fonici, i quali troveranno argomenti utili alla loro professione e che, il più delle volte, sono conosciuti solo superficialmente e alla rinfusa attraverso la lettura di articoli tecnici.

Particolarmente interessante è la bibliografia riportata dall'autore ad ogni fine di capitolo e che, oltre a portare numerose indicazioni di articoli, contiene anche gli estremi dei libri più noti e più quotati sull'acustica.

Diamo qui un riepilogo di detta bibliografia ad uso degli studiosi, ricordando che la massima parte di detti volumi può trovarsi nella biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia:

BAGENAL e WOOD: *Planning for good Acoustic* - Matheuen, 1931.

CRANDALL J.: *Vibrating Systems and Sound* - D. Van Nostrand.

EGGERT I. e SCHMIDT R.: *Einführung in die Tonphotographie* - Leipzig, 1932.

FLETCHER H.: *Speech and Hearing.*

GEIGER H. e SCHEEL K.: *Handbuch der Physik*: 8 *Akustik* - 1927.

KENNELLY: *Electrical Vibration Instruments* - Mc Millan.

KNUDSEN V. O.: *Architectural Acoustic* - John Wiley & Son, 1932.

LACHLAN Mc N. W.: *Loudspeakers* - Oxford.

LAMB H.: *The Dynamical Theory of Sound* - Harnold.

MARCHESI CAPPAI C.: *Acustica nell'Architettura* - Hoepli, 1935.

MILLER C.: *The Science of Musical Sounds* - Mc Millan.
OLSON H. F. e MASSA F.: *Applied Acoustic* - Blackiston.
RAYLEIGH J. W. S. (Lord): *Theory of Sound* - Mc Millan.
SABINE P. E.: *Acoustic and Architecture* - Mc Graw Hill, 1932.
SABINE W. C.: *Collected Papers in Acoustic* - Harward University Press - Cambridge Mass.
SHEA: *Transmissione Networks and Wawe Filters* - D. Van Nostrand.
STEWART G. W. e LINDSAY R. B.: *Acoustics* - D. Van Nostrand.
VOIGT W.: *Lehrbuch der Kristallphysik* - Leipzig, 1910.
WATSON F. R.: *Acoustic of Building* - John Wiley & Son, 1923.
WILSON B. P. e WEBB G. W.: *Modern Grammophones and Electrical Reproducers* - London, 1929.
WOOD A. B.: *Sound* - Bell.
WYKOFF R. W. G.: *The Structure of Crystals.*

FRED JEANNOT: *Le film de cinéma* - Editore Etienne Chiron (Parigi, 1939).

Questo libretto di poco più di 130 pagine, vuol essere uno dei tanti manuali pratici e divulgativi della nota collezione tecnica edita dallo Chiron.

La locuzione *Le film de cinéma* sta a indicare la pellicola cinematografica; l'autore ricorre a questo titolo pur sostenendo poi che la parola *film*, derivante dall'inglese, vuol già da sola significare pellicola e serve quindi unicamente a designare ogni cosa che si riferisca a questa materia essenziale per la cinematografia (pag.11).

Nel libro si parla pertanto della pellicola e in particolar modo dei metodi per la sua preparazione e fabbricazione, dei bagni per lo sviluppo ed il fissaggio, dei prodotti chimici in uso nei laboratori nonchè dei problemi connessi con la riproduzione fedele delle più alte frequenze del suono e dei diversi procedimenti di registrazione, taglio e giunzione della pellicola sonora. Un trattamento insomma in cui si descrivono i successivi procedimenti tecno-chimici di manipolazione della pellicola dalla sua preparazione sino alla sua fase ultima di utilizzazione.

Per quanto questo breve riassunto della materia sia riportato dallo stesso autore sulla copertina del libro, bisogna tuttavia confessare che la lettura del volume lascia in qualche modo deluse le aspettative perchè gli argomenti cui si è ora accennato vi sono trattati senza quella conoscenza dei problemi che è indispensabile a chi si accinge a portare a contatto del pubblico cognizioni di per se stesse aride e poco dilettevoli.

In altri termini, un manuale pratico deve partire da un presupposto determinato che deve poi essere perseguito per tutta la trattazione. Se, quindi, si vuole scrivere un libro per dilettanti bisogna tener presente che il lettore ha poca confidenza con le formule, con le unità teoriche, con le curve caratteristiche ed in genere con tutte le espressioni matematiche; se invece il manuale è diretto a specialisti che vi debbono trovare un conciso ed

aggiornato riepilogo delle conoscenze da essi acquistate, sono inutili le descrizioni di apparecchi elementari o già sorpassati dalla pratica o le lungaggini su argomenti noti persino ai profani.

Il libro di Jeannot cade appunto in questa palese contraddizione per cui, cercando di essere utile al profano ed al tecnico, finisce con l'essere poco utile sia all'uno che all'altro.

A titolo di esempio a pag. 17 si legge:

Il negativo ed il positivo differiscono completamente per la granulazione, per l'annerimento fotografico (vedere fig. 10), *per la sensibilità alla luce ed alle tinte* (vedere fig. 11) *ma essi differiscono molto poco nelle proporzioni dei loro componenti e nella temperatura usata per la loro fabbricazione.*

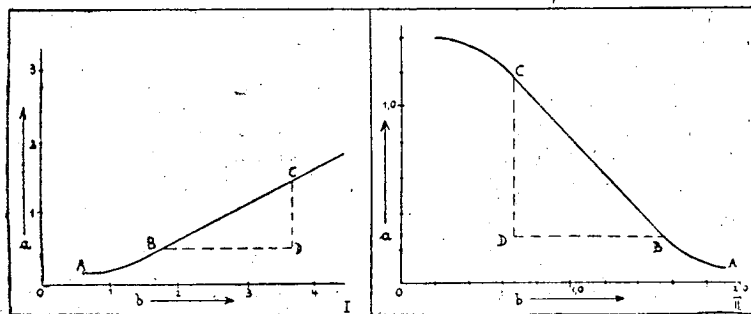



Fig. 10. — Courbe de noircissement de la pellicule négative (I) et positive (II).

E senza nessun altra spiegazione l'autore presenta al lettore, a mezzo delle figure su citate, il *sistema delle curve,* come poco correttamente esso chiama la preparazione assometrica dei fenomeni sensitometrici.

Analogamente la fig. 12 è spiegata nel testo con queste semplici parole:

Occorre notare che il negativo è molto più sensibile del positivo (vedere le figg. 12 e 13) — la fig. 13 nel testo non esiste (!)

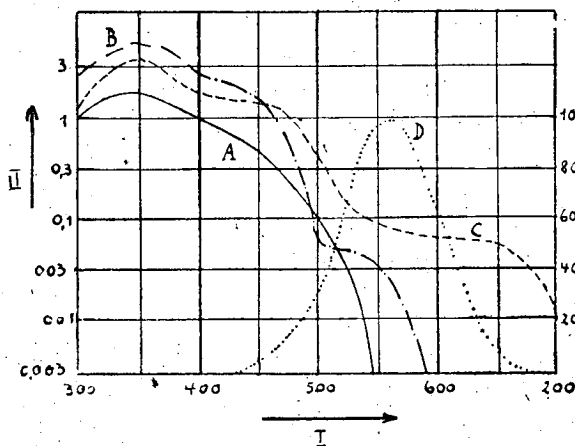



Fig. 11. — Action des divers radiations spectrales sur quelques émulsions. (*Kodak.*)

Fig. 12. — Sensibilité du négatif.

A = émulsion ordinaire.
B = émulsion orthochromatique.
C = émulsion panchromatique.
D = courbe des visibilités relatives.

Si nota in altre parole che, se sono poco chiari i concetti espressi dalle definizioni ora date, che sono poi le uniche esistenti nel libro relative agli argomenti trattati, risultano d'altra parte altrettanto inefficaci le rappresentazioni a mezzo delle figure, perchè è palese che esse sono state tolte di sana pianta da altro trattato senza nemmeno curarsi della presenza di segni che poi non trovano nessun chiarimento nè nei sottotitoli nè nelle indicazioni del testo.

Se quindi le cose ora dette si riferiscono ad argomenti che si presuppongono noti al lettore, questi dovrà necessariamente essere un tecnico; allora non si comprende la necessità, ad esempio, del cap. III sulle proprietà elementari della pellicola vergine, in quanto queste proprietà elementari sono a maggior ragione già note al tecnico.

Questo carattere superficialmente descrittivo viene mantenuto in tutta la trattazione. Si ha l'impressione che l'autore abbia raccolto formulari, listini pubblicitari ed opuscoli e da essi abbia tratto poi la materia per il suo libro, poco curandosi della data di essi e quindi della maggiore o minore attualità delle cose dette (lunghe discrizioni su metodi di sviluppo a mano nel capitolo IV, e troppo antiquata e breve descrizione sulle macchine sviluppatrici nel capitolo X) e della maggiore o minore bontà dei bagni rivelatori, fissatori, di rinforzo, ecc. che vengono tutti elencati senza alcun criterio consequenziale (cap. V e VII).

È da notare inoltre che una delle tre uniche formule matematiche riportate in tutto il libro è concettualmente giusta nella descrizione, ma matematicamente trascritta in modo talmente errato da escludere possa trattarsi di materiali *sbagli del proto;* è ancora da ricordare che l'autore fa uso di unità pratiche di misura con una tale sicurezza da meravigliare in un trattato elementare.

Dopo le cose dette non ci sembra opportuno dilungarci ulteriormente su questo libro che, nel far parte di una collana tecnica molto nota e ben quotata presso gli studiosi, quale era quella edita dallo Chiron, si presenta assolutamente privo di quelle qualità che debbono caratterizzare ogni opera per quanto semplice e concisa voglia essere.

p. u.

LADISLAO BALOGH: *Il film ungherese* - Budapest, 1940.

Una rapida rassegna del cinema ungherese è contenuta in un libretto estratto dalla « *Corvina rassegna Italo Ungherese* » Anno III (1940), N. 8, di cui è autore Ladislao Balogh. Sono appena 12 pagine, quanto basta per un panorama sintetico di un industria cinematografica in via di formazione. L'autore infatti non s'è proposto l'esame di problemi artistici, ma solo di chiarire, attraverso un elenco preciso di notizie, quali sono le condizioni attuali del cinema ungherese e quali orizzonti si prevede possano ad esso schiudersi.

È interessante rilevare che, dopo una buona produzione di film muti durante la guerra mondiale, l'industria filmistica di quella nazione scomparve del tutto per risorgere solo nel 1931, in virtù di un intervento statale, con la costituzione degli stabilimenti Hunnia. I capitali furono ottenuti mediante l'imposizione di una tassa su tutti i film esteri proiettati nel paese; tale provvedimento è ancora in vigore e serve a finanziare la produzione di quei film i cui soggetti siano stati approvati dall'apposita Commissione di controllo, funzionante alle dipendenze del Ministero dell'Istruzione.

A questo Ministero, attraverso la camera cinematografica di recente costituzione, oltre che per mezzo dell'organo precedentemente citato, sono devolute tutte le funzioni di sorveglianza e di incremento dell'industria filmistica. I provvedimenti fino ad oggi adottati consistono in sovvenzioni finanziarie e nell'obbligo fatto a tutti gli esercenti di locali di includere nei loro programmi un certo numero di film nazionali; manca invece l'esercizio del credito bancario che l'autore si augura venga introdotto sull'esempio dell'Italia e della Germania. Per sopperire a tale deficienza l'industria ungherese si basa su un sistema di crediti tra i diversi rami della produzione, grazie al quale il produttore deve anticipare realmente solo il 10% del costo globale del film. È da notare però che il costo dei film ungheresi è inferiore a quello di qualsiasi altra nazione, aggirandosi in media per ogni pellicola sui 100-120.000 pengo.

Ciò nonostante l'industria non presenta segni di evidente floridezza e a causa dello scarso numero dei cinema e per il basso prezzo dei biglietti. Su questa mancanza di solidità ha influito anche il ritiro dei capitali ebraici deciso dalla prima legge razziale ungherese.

Il favorevole costo dei film, collegantesi a delle speciali condizioni di lavoro, è servito da richiamo a molti produttori esteri, cosicchè nei soli stabilimenti Hunnia, fino al 1938 sono state girate 32 pellicole in lingua straniera, e mentre i 186 film nazionali mobilitarono per la loro produzione 23 milioni di pengo, i 32 esteri ne richiesero 15 milioni. La sproporzione è in parte dovuta alla scarsezza di capitali nazionali, in parte al desiderio dei produttori di investire le loro somme in estensione anzichè in profondità, nel maggior numero di film, cioè, quasi tutti di genere brillante, superficiale, essendo questo il tipo più economico.

Oltre al film c. d. spettacolare in Ungheria si è anche curata la « fabbricazione » di film didattici il cui uso, diffusissimo, venne reso obbligatorio per le scuole medie, con evidente facilitazione per l'insegnamento di quelle materie che, come la geografia, possono essere più agevolmente apprese se tradotte in forma visiva.

L'autore conchiude il suo panorama tracciando due vie per il potenziamento del cinema ungherese; la prima è di conquistare il mercato internazionale, la seconda, che a noi sembra quasi una premessa della precedente, di estendere, più di quanto non si sia fatto fino ad oggi, l'appoggio dello Stato.

« *Le segnalazioni cinematografiche* » a cura della Casa Ed. S.A.L.E.S.

È stato pubblicato da qualche mese l'undicesimo volume delle « *Segnalazioni cinematografiche* » edito a cura del Centro Cattolico Cinematografico. Trattasi di una collana di pubblicazioni, il cui primo esemplare risale al 1934, dove sono raccolte a distanza di semestri, le critiche di tutti i film presentati in Italia. L'idea di riunire in una collezione le critiche cinematografiche presenta senza dubbio degli aspetti pregevolissimi; basta pensare al rapido ritmo con cui i film si susseguono e vengono dimenticati, ed alla opportunità, quindi, che si fissi un ricordo di essi onde facilitare, agevolare le ricerche storiche che di tanto in tanto qualche volenteroso compie anche nei riguardi del cinema. Ottima istituzione, perciò, questa del Centro Cattolico Cinematografico, a cui daremmo tutta la nostra approvazione se un'avvertenza inclusa tra le prime pagine di ciascun volume non ci obbligasse a rivedere in parte il giudizio. Leggiamo infatti testualmente che le recensioni « rappresentano la base di massima per una *valutazione morale* delle opere cinematografiche e sfogliando il libro ci si può accorgere che a pie' di ogni pagina è allegato un giudizio per ciascun film recensito e che esso non verte già, come sarebbe legittimo credere, sul suo valore artistico ma su una presunta qualità morale del contenuto, della trama, in parole povere. Ancora, ogni giudizio è preceduto da una lettera dell'alfabeto stampata in bel grassetto cui corrisponde, in altra pagina del volume, una scritta, scegliamo a caso, di tal genere: « Visibile senza emendamenti », « Sconsigliabile per i ragazzi », « Sconsigliabile per tutti », ecc.

Non è qui opportuno risalire ad argomenti più vecchi dello stesso Noè per dimostrare che anche il cinema, come la pittura, la letteratura, la scultura, ecc. rappresenta una forma d'arte; su ciò non dovrebbero esistere più dubbi, specialmente tra coloro che al primo dedicano qualcosa della loro attività.

Non riusciamo quindi a spiegarci per quale ragione ci si ostini ancora a considerarlo sotto un falso aspetto, da una visuale da cui non potrà darsi che un giudizio illogico. Sappiamo tutti che quel che conta, in arte, non è il soggetto, la trama, il racconto (alcuno ha potuto considerare persino il soggetto come un semplice pretesto); quello che occorre valutare è la forma, ed il contenuto che da questa, ma solo da questa vien dato: in altri termini l'animo dell'artista.

Chi si azzarderebbe oggi, posto dinanzi ad una *Venere* del Tiziano, a vedere nel quadro esclusivamente il contenuto, un nudo di donna, senza ammirarne la qualità artistica, il modo con cui il pittore ha espresso, diversamente da tanti altri, questo comunissimo soggetto, a non vederne la forma, cioè?

E, venendo al sacro, qualora si dovesse giudicare solo il contenuto, che altro potremmo dire della *Sacra Famiglia* di Michelangelo, se non che l'artista vi dipinse un uomo, una donna, un bambino e dei corpi nudi nel fondo? E dei *Promessi Sposi?*

Che cos'è questo celebre libro?

Una storia banalissima, una storia che l'ottanta per cento dei romanzi tratta: quella dell'amore contrastato di due giovani. Non è chi non scorga

la puerilità, la grettezza di tali giudizi che se fossero detti seriamente denuncerebbero tutto un modo di pensare assolutamente falso ed irragionevole.

Ma allora, chiediamo, se l'educazione del nostro gusto estetico permette ormai, per tutte le forme d'arte, di elevarci da un piano di semplice materialità ad un più vasto orizzonte da cui possono godersi le pure bellezze dell'espressione, perchè si vuole ancora, solo per il cinema, battere una pista errata in cui non sarà dato che camminare come ciechi?

Non è a noi possibile, di conseguenza, accettare quanto il compilatore delle « *Segnalazioni cinematografiche* », dice, per esempio, circa la *Kermesse eroica*, a niente altro ridotta che ad un *raccontino* di quattro righe così postillate: *La realizzazione scivola spesso nel grossolano e nel lubrico. Da escludersi.*

Ma lasciamo la *Kermesse* sulla cui fedeltà alla pura forma potrebbero sorgere dei dubbi e veniamo piuttosto a *Lampi sul Messico*, che di tale forma è tra gli esemplari più preziosi. Anche in questo caso il compilatore non si è accorto di trovarsi dinanzi ad un'opera d'arte di cui è perciò impossibile volere dare un giudizio sulla semplice trama, e così si è espresso: « Il film deve escludersi per tutti; è troppo brutale e non *fa bene* ».

Anche questa volta non possiamo dar ragione all'autore delle « *Segnalazioni cinematografiche* ».

Infatti, nessuno da quando l'estetica ci ha insegnato a considerare il soggetto in funzione della forma, da quando, come conseguenza di ciò, si è giunti a quella grande conquista dell'intelligenza e della cultura dell'umanità che l'arte *è al di sopra di qualsiasi valutazione morale*, nessuno più si permetterà di criticare una pittura, una scultura, un libro, sol perchè l'artista ha creduto bene di dover superare nel soggetto, nella trama dei preconcetti di ordine moralistico. Bisogna porsi bene in mente, a meno che non si preferisca cancellare alcuni secoli di cultura, che l'arte non potrà mai essere morale o immorale appunto perchè è arte.

Chi vorrà tacciare di immoralità o di impudicizia la *Venere* del Tiziano, precedentemente citata, o qualsiasi altri pittura o scultura che riproduca un nudo o descriva l'amore? Chi dinanzi al *San Sebastiano* del Mantegna, oppure ad un Cristo Crocifisso, consiglierà di tener nascosto il quadro, trattandosi un soggetto *brutale* e che perciò non fa bene?

Ma, posta da parte per un momento tale verità, e considerato per ipotesi, ammissibile un giudizio sul contenuto morale, vediamo, nel caso specifico esaminando cioè la critica di qualche film, quali sono i criteri che dirigono l'autore delle segnalazioni. Conforme alle premesse egli non apprezza quei film che, come *Carnet di Ballo, Traditore, Alba tragica*, ecc. amano porsi su un piano per così dire realistico in quanto descrivono aspetti veri, e perciò lontani da facile ottimismo, della nostra vita. Questi film, e ad essi potremmo aggiungerne moltissimi altri, ma il lettore avrà modo di vederli da se leggendo le « *Segnalazioni* », sono sconsigliabili a tutti; insomma, si preferisce chiudere gli occhi su quanto di non felice esiste nel nostro mondo, anzichè scoprire la realtà così come essa è, onde, conoscendo il male, corazzarsi contro di esso, armarsi, premunirsi per tendere al bene.

Le simpatie del compilatore delle « *Segnalazioni* » vanno invece ad un certo genere di film che per trattare temi di nessun senso, danno della vita una rappresentazione che tutta risplende d'ori posticci, che odora di falso miele, che infiamma i cervelli d'una felicità che non esiste, per cui ci sembra poi dura la nostra quotidiana esistenza. Basterebbe citare il giudizio dato su *Pazza di gioia,* su *La mia canzone al vento,* su *Le tre ragazze in gamba crescono,* visibili, gli ultimi due, addirittura in sale parrocchiali.

Ma dov'è, in questi film, l'umanità di *Dietro la facciata,* « sconsigliabile a tutti » dove la toccante bontà dell'episodio del cieco, dove la profonda nobiltà di colui che si finge ladro per salvare l'onore dell'amante?

Ci accorgiamo di essere andati un po' oltre alla semplice recensione di un libro, attratti dall'appassionante problema del giudizio sul contenuto di alcuni film. Per avvalorare il nostro punto di vista non ci par meglio che citare le parole di U. Barbaro (1) sull'ottimismo che in genere i film di confezione, cui appartengono i tre precedenti, ammanniscono al pubblico: « Ottimismo imbecille (questo) perchè illusorio e perchè non solo non ha niente di comune coll'esaltazione dei valori reali e concreti della vita ma che addirittura nega di fatto quei valori. E in questo senso oltre che imbecille anche criminale perchè calunnia e svaluta la vita, opponendole il mondo dei sogni e delle chimere che sono ben altro della poesia ».

Ma non è solo il Barbaro a scagliarsi contro questa cattiva abitudine di falsificare la vita tingendola tutta di rosa; un altro scrittore, sulle cui virtù cristiane e cattoliche non si può dubitare, François Mauriac, nell'interessantissimo brano « *La littérature e le Péché* » (2) esamina il problema della c. d. moralità delle opere d'arte e del « peccato » che ne forma spesso l'oggetto con particolare riferimento alla letteratura. Lo scrittore, dopo aver rivendicato alla fantasia dell'artista il diritto alla libera scelta dei suoi argomenti, e quindi anche il diritto ad una descrizione del « peccato », o per meglio dire della realtà così come essa è, senza infiorature, quindi, aggiunge testualmente:

« Un quadro fedele dell'umanità, sebbene possa considerarsi pericoloso, ha, per lo meno, il merito di questa fedeltà, ed è proprio là che la Grazia si apre una strada per impadronirsi di un'opera torbida ma veritiera per sottometterla ai suoi scopi. Al contrario, una falsificazione della realtà, un quadro menzognero dell'umanità è del tutto schifoso e non giova che al demone delle scempiaggini, quello che molto spesso apre a tutti gli altri peccati la porta mal chiusa ». Ed ancora « esiste una certa oscenità a base di sciocchezze e di menzogne, peggiore di ogni altra, perchè s'attacca esclusivamente ai giovanetti cristiani ».

In poche parole, la virtù, la virtù vera, non perciò, quella solo pulita perchè lucidata, ma l'altra che giganteggia, che sovrasta il peccato, e che da questo ci allontana, non potrà amarsi e tanto meno praticarsi se non attraverso una conoscenza profonda del male, se non dopo che questo sia stato valutato in tutta la sua nequizia. La vita dei santi, che si accostarono al peccato per scacciarlo, insegna.

---

(1) U. BARBARO: *Film, soggetto e sceneggiatura.* Ed. di « Bianco e Nero ».

(2) Da: *Journal,* vol. III - Ed. Grasset, 1940.

E se non basta la testimonianza di uno scrittore cattolico ecco quello che sullo stesso argomento, questa volta riferito al cinema, dice addirittura un sacerdote, Don Carlo Gnocchi, autore di un opuscolo « *Il problema del cinema* » edito a cura della stessa S.A.L.E.S. Dopo aver rilevato la potenza della penetrazione psicologica del cinema egli sostiene che « questo è uno stupefacente per la gioventù (e non solo per la gioventù, notiamo di passaggio) eccita a vivere un'ora di passione e di sogni, per piombare poi nella vita grigia e fredda della quotidianità ». E più sotto, in un capitoletto dal titolo « *Il cinema e la vita* »: « Come risolve il cinema il problema della vita? È subito detto. *La vita del cinema è una vita d'eccezione*... Vi imperano i valori esteriori e i valori terrenistici, il denaro, la bellezza fisica, la forza bruta, ecc. il successo nella vita è facile e sicuro, *ogni impresa è quasi sempre a lieto fine* ». Ma dopo essersi scagliato contro questa falsa concezione della vita, dopo aver notato da che parte viene il male nel cinema, da quali tendenze dobbiamo difenderci, Gnocchi sente il dovere di consigliare la lettura e di sottoscrivere quindi i giudizi (pag. 24) del « *Bollettino di Segnalazioni cinematografiche* ».

A proposito dell'opuscolo « *Il problema del cinema* » ci sembra fuor di luogo discutere da queste pagine le idee di Don Gnocchi circa la grave questione dell'educazione giovanile nei confronti del contenuto delle opere d'arte. Da quanto abbiamo detto sopra potrà forse anche ricavarsi il nostro pensiero sull'argomento; preferiamo rimandare però a François Mauriac, riportando di tale scrittore un piccolo brano che viene di seguito all'ultima delle precedenti citazioni che allo stesso si riferiscono. « Quelle tristesse, esclama l'autore, que la possession de la vérité condanne nos enfants, seules parmi toutes les autres, à ces basses nourritures, à ces dégradantes pauvretés! A cette jemesse, ne pourions nous du moins préparer des aliments substantiels? ».

Non possiamo però passare sotto silenzio quella parte dell'opuscolo dove il buon sacerdote, con lo stesso zelo di un medico per l'ammalato grave o di un... cuoco per lo stomaco delicato del padroncino, fabbrica delle ricette onde guarire la gioventù dal male del cinema.

« Perchè, si domanda l'autore, non sfruttare (a tale uopo) il fatto della inintellettualità e della popolarità del cinema? ».

Dopo di che sciorina gratis alcuni giudizi su questa forma d'arte. « Il cinema è un divertimento eminentemente *visivo*, è figura commentata dalla parola, non pone problemi, non conosce veri drammi interiori, la sofferenza o la gioia che può dare è superficiale ed esteriore. Il cinema non è, in una parola, un divertimento intellettuale ».

E qui bisognerebbe cominciare col domandare perchè mai il cinema è solo *divertimento;* noi, che al cinema dedichiamo tutte le nostre forze, vi notiamo anche qualche altra cosa che può essere un valore *d'arte*. In secondo luogo si potrebbe anche chiedere perchè mai questa qualità « visiva » del cinema lo degradi al punto da non porre problemi ecc., da non dare che gioie e sofferenze superficiali.

Ma le arti figurative, la pittura, la scultura, l'architettura, cioè, non si gustano e non si godono attraverso la vista?

Perchè la « visibilità », che il cinema ha in comune con le forme citate, lo rende disprezzabile? Forse le arti assumono diverso valore secondo il mezzo attraverso il quale esse si percepiscono in concreto?

Ma l'autore dell'opuscolo non crede al cinema come arte, anzi, a un certo punto, egli apre una piccola parentesi: « il bambino fa passare le figure dei libri e l'adulto si diverte a far passare le figure dello schermo... checchè ne dicano i sostenitori e i profeti del cinema come arte! ». Il paragone c'è piaciuto e perciò non lo commentiamo. Quanto meglio avrebbe fatto l'autore a crearsi una cultura in materia cinematografica; anche quando fosse rimasto abbarbicato alla propria idea, certamente avrebbe trovato, per dimostrare le stesse cose, un paragone più calzante. Forse si sarebbe anche astenuto dal notare quella gran differenza dal teatro, che solo è, per lui, pensiero tradotto in scena, che agita problemi di vita e fa soffrire e godere il suo « sedicenne, un po' snob e un po' eccentrico ».

Ma i rimedi pratici ed abbastanza ingenui proposti dallo Gnocchi e che consistono in fondo in un tentativo di falsare la vera natura del cinema ed in un forzato distacco dei giovani da questa meravigliosa forma di spettacolo, non avrebbero ragione di esistere qualora si giungesse alla formazione di una coscienza cinematografica, come lo stesso autore si augura.

Peccato, però, che egli riduca questa c. d. coscienza ad un semplice stato di avversione; l'idea, infatti, di dissipare nei giovani il senso di allettante mistero in cui le cose del cinema stanno ancora oggi avvolte, di scoprire ai loro occhi qual'è veramente questo mondo che essi vedono attraverso il filtro deformante delle immagini, ci sorrideva.

Noi crediamo nella benefica efficacia della creazione di tale coscienza, purchè si fissi bene in che cosa consiste e quali ne siano gli scopi. Ci sembra che essa, oltre a quella tale azione di disincantamento, dovrebbe tendere innanzi tutto a premunire i giovani, ad immunizzarli contro il contenuto di certe pellicole, deprecabile per quel modo falso e partigiano di intendere la vita, su cui innanzi si è discorso. Non disprezzare quindi, come vorrebbe Don Gnocchi, il cinema in genere per delle colpe che mai ha avuto, sebbene allontanare da uno specifico genere di film. Ciò si risolve, a guardare bene, in un problema molto più vasto e profondo che ha ad oggetto l'educazione della gioventù e la creazione di una « coscienza della vita ».

In un secondo luogo si potrebbe, siamo nel campo dei consigli e delle ipotesi e perciò ci arrischiamo a parlare, si potrebbe, dicevamo, cominciare a diffondere la ben nota « verità » della natura artistica del cinema, e indurre quindi, a non considerarlo solo come un « divertimento », ma, piuttosto, come un'arte.

Ciò eliminerebbe, d'incanto, tutte le colpe che oggi gli vengono imputate e indurrebbe anche i produttori a lavorare più seriamente.

I film

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: S. A. Bassoli Film - *Regista*: Augusto Genina - *Direttore di produzione*: Baldassarre Negroni - *Soggetto originale di* Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Pietro Caporilli - *Sceneggiatura e Dialoghi di* Genina, De Stefani, Caporilli - *Aiuti registi*: Primo Zeglio, Alberto Bargelesi, Edoardo Anton (*per i dialoghi*) - *Operatori*: Jan Stallich e Francesco Izzarelli - *Tecnico del suono*: Giacomo Pitzorno - *Ssenografo*: Gastone Medin - *Musica di* Antonio Veretti - *Montaggio di* Fernando Tropea - *Interpreti*: Mireille Balin, Fosco Giachetti, Maria Denis, Rafael Calvo, Andrea Checchi, Aldo Fiorelli, Carlo Tamberlani, Carlo Bressan, Nino Crisman, Carlo Duse, Oreste Fares - *Stabilimenti di* Cinecittà.

Il successo di questo film di Augusto Genina, successo totalitario, è un fatto certamente, se non nuovo, raro. È davvero una soddisfazione che, una volta tanto, tutto proceda così bene: il pubblico accorre a vedere il film, applaude invariabilmente a scena aperta quando il capitano Vela pianta la bella bandiera dei nazionali al posto di quella rossa, sulla cima di un muraglione all'Alcazar; accenna con minor compattezza ad un applauso a scena aperta quando arrivano i nostri (qui il freno è costituito dall'ansia del poi); sospira due o tre volte come quando ode il colonnello Moscardò regalare i cinque minuti agli assassini del figlio; si commuove e si entusiasma assai regolarmente, poi lascia la sala senza far troppo chiasso e parla bene del film agli amici che non lo hanno ancora visto. Di questo passo i produttori raccoglieranno ben presto il meritato premio per il loro generoso e audace sforzo, e non possono fin d'ora che congratularsi con sè stessi per la piena fiducia accordata a Genina e al soggetto del film.

Nel porsi davanti all'*Assedio dell'Alcazar* occorre anzitutto constatare tali brillanti risultati e rallegrarsene: è una preziosa iniezione al cinema italiano, una buona chiave per qualche mercato straniero, un valido tonificante per il nostro pubblico, uno sprone per tutti i produttori.

Un bravo di cuore dunque a Renato e Carlo Bassoli (si parla di sette milioni impegnati da loro nell'opera), e poi al serio Genina, al bravo Caporilli e a tutti gli altri coscienziosi collaboratori.

Se il valore di un film dovesse giudicarsi solo in base al suo esito come spettacolo, a questo punto non avremmo altro da aggiungere. Ma anche dopo aver ammesso come realizzati dei fini pratici cui non neghiamo una grande importanza, non possiamo esimerci dal guardare il film come puro testo, estraneo alle sue fortune contingenti. Poichè l'indice del successo non può avere alcuna validità estetica, è del tutto giustificata, nonostante il clamore dei consensi, questa domanda: *L'Assedio dell'Alcazar* è un'opera d'arte?

Alcuni problemi non oziosi di ordine teorico, cui questo film apre automaticamente il varco, quali ad esempio la virtualità artistica di un fatto storico recentissimo, la legittimità dell'elemento fantastico innestato su precisi dati di cronaca ecc. potrebbero trovare, fuori da vacui sofismi, una soluzione concreta nella risposta alla questione sopra postaci, se cioè l'*Al-*

cazar sia o no arte. Su questo dunque appuntiamoci, tralasciando di impostare e chiarire singolarmente i problemi intravisti.

Il film ha uno sviluppo abbastanza semplice e lineare: a Toledo la guarnigione militare agli ordini del Colonnello Moscardò si schiera per il generale Franco che ha iniziato dal Marocco il suo movimento rivoluzionario. Il Colonnello resiste alle pressioni di Madrid e si dispone alla difesa di Toledo; proclamandone lo stato d'assedio. La popolazione è accolta entro l'Alcazar, che domina Toledo. La prima difesa contro le forze madrilene viene sistemata all'ingresso della città in un ospedale militare. Caduto questo, occorre resistere nell'Alcazar. Cominciano i 68 giorni dell'assedio (luglio-settembre 1936) in cui il leggendario eroismo dei legionari tiene testa ai rabbiosi brutali sistemi dei rossi.

Gli episodi più significativi ed emozionanti sono il primo bombardamento di sorpresa, mentre il cortile dell'Alcazar è pieno di bimbi che giocano; la telefonata fra il capo della difesa e il figlio prigioniero dei rossi; la scoperta in un magazzino vicino di alcuni sacchi di grano, quando ormai sovrasta il pericolo dell'affamamento; la notizia da radio Milano che i franchisti marciano su Toledo; l'attesa angosciosa dello scoppio della mina nei sotterranei dell'Alcazar, un fallito tentativo di sortita per distruggere la mina, la battaglia dopo lo scoppio, l'arrivo dei nazionali e la liberazione.

Occorre subito dire che questa materia vibrante ha trovato una piena e commossa partecipazione nell'animo di tutti i realizzatori del film, sì che l'impegno è stato assoluto e totale.

Le masse — merito precipuo di Genina — si son fatte malleabili e fuse, e l'essenziale intento della coralità non è venuto meno. La superba ricostruzione ambientale, un modello di pazienza e di precisione (cfr. il cortile dell'Alcazar) ha contribuito nella maniera più efficace a sottolineare il tono sincero e documentario che si erano proposto gli autori del film.

Un montaggio felice ha mantenuto fino all'ultimo il ritmo serrato, ora angoscioso, ora travolgente, ora solenne che conveniva alla situazione.

Il pregio migliore del film consiste in questo senso di compattezza austera e mossa, che nasce da un sapiente impiego delle masse e da un cosciente ripudio degli arabeschi e delle frondosità. La tecnica è un po' a squadro e, a volte, di una brutalità non occasionale: questo film non è certo trine di Fiandra; nè Genina ha avuto paura degli effetti. Pur controllandosi entro i limiti di una sua sobrietà istintiva, egli non ha esitato, ad esempio, nella scena del primo bombardamento, a farci vedere una bambina sola, vacillante sulle gambette, mentre tende piangendo le braccia a invocare un protettore che purtroppo non viene; o una vecchia svenuta o una donna isterica che morde il cuscino, ecc.; nè è mancata la rituale nascita di un bambino nei momenti più tragici dell'azione...

Con una perizia massiccia e ignara tanto delle leziosaggini quanto degli eccessivi pudori, Genina ha usato tutti gli elementi emotivi a sua disposizione senza lesinare troppo: donne e bambini sono stati protagonisti delle scene più patetiche, ed il pubblico ha ceduto sempre alla suggestione imposta da lui.

A questo punto è essenziale una considerazione: per i caratteri ora delineati *L'Assedio dell'Alcazar* trova un senso pastoso di veridicità, che però non si solleva dal tono del documentario. Nobilissimo emozionante documentario, ma sempre documentario. Vogliamo dire che, i fatti parlando da sè, hanno sempre parlato e non hanno permesso ai cineasti di aggiungere parole, o almeno parole felici. Tutti gli effetti buoni sono sempre venuti dalla cronaca e dalla sua realistica riesumazione. Lo stesso montaggio, che in simili casi reca il sigillo della personalità dei creatori e conferisce il tono all'opera cinematografica, qui è forse stranamente, e vorrei dire fascinosamente, legato a suggerimenti non oscuri e non peregrini che la stessa materia offriva: se fate caso al ritmo, dopo l'inizio alquanto torpido e opaco, lo troverete scandito da questi momenti essenziali:

1) Movimento di masse verso i sotterranei e dentro i sotterranei (prima per lo stato di assedio, poi per i bombardamenti aerei o delle artiglierie);

2) Forte distacco ottenuto passando dal movimento confuso e rumoroso alla quiete angosciosa della piazza prospiciente l'Alcazar, mentre l'altoparlante fu risuonare limpide minacce;

3) Crescendo dei momenti più intensi ottenuto nella visione totale dell'Alcazar che si sfalda paurosamente sotto i colpi delle artiglierie (ad es. la telefonata del colonnello Moscardò coi carcerieri del figlio).

Una varia composizione di questi effetti di montaggio sostiene buona parte del film: non ne discutiamo l'efficacia, che a volte è addirittura sorprendente. Ciò non toglie che tale montaggio derivi in maniera lapalissiana dalla stessa materia trattata e confermi la nostra impressione di avere assistito ad un maturo documentario. Abbiamo notato che il pubblico ha cominciato a « scaldarsi » al ricordato colloquio fra il colonnello e il figlio, poi si è commosso al ritrovamento del grano, e all'annuncio di Radio Milano, le quali cose son tutte storia. Si è lasciato prendere anche dagli istanti più tragici della storia di Francisco e Conchita, ma le altre aggiunte di fantasia lo hanno lasciato indifferente.

Ed eccoci al nocciolo: se arte è trasfigurazione operata dalla fantasia, l'*Alcazar* ci lascia dei dubbi. La fedeltà della ricostruzione dell'ambiente e dei fatti, la coerenza del tono massiccio e corale (anche la fotografia un po' grossa e non schifiltosa ha egregiamente concorso a tale effetto; anche il commento musicale che a lunghe pause alternava sonorità intense e scroscianti) hanno dato luogo ad uno splendido spettacolo e a un buon film. Ma la fantasia ha raramente spiccato il volo sul materiale documentario.

Avvertendo i difetti di una troppo marcata aderenza al «veramente avvenuto», i realizzatori dell'*Alcazar* hanno intessuto due trame distinte, che dovevano emergere sulla genericità dei destini anonimi:

1) Conchita, fanciulla semplice e candida (Maria Denis) ama ed è riamata da Francisco (Aldo Fiorelli). Durante una tregua, Francisco è proditoriamente ferito a morte da un miliziano. Poco prima di spirare, si fa sposare « in extremis » con la fanciulla;

2) Una giovane madrilena (Mireille Balin), trovatasi per caso a Toledo è costretta a sopportare i disagi e gli orrori del resto della popolazione. È superficiale, frivola. S' invaghisce capricciosamente dell'eroico capitano Vela (Fosco Giachetti). Il dolore che la circonda le matura l'anima: il suo sentimento per il capitano si trasforma in un vero amore. Sentendo ormai troppo alieno da sè il proprio passato, respinge Pedro (Andrea Checchi), il suo antico corteggiatore capitato per caso nell'Alcazar, anch'egli in quel clima di epica abnegazione, diventa uomo ed è ormai capace di amare. In una sortita Pedro muore, dovo aver rivelato al capitano Vela l'amore di Conchita, che probabilmente non avrebbe avuto il coraggio di svelarlo lei stessa. Quando gli assediati vengono liberati Conchita e Vela si sposano.

La prima di queste due trame, per la sua semplicità scarna, per l'ingenua linearità del carattere dei personaggi, non stona affatto col complesso del film, e vive senza sforzo nell'atmosfera di umile collettività creata da Genina. Inoltre v'è qui una Denis in gran forma. Trasparente nei suoi intenti fin dalla prima battuta, nella scena del matrimonio essa è semplicemente stupenda. Il modo come sussurra le parole al sacerdote non potrebbe essere più toccante: vi si sente dolore, cristiana rassegnazione ed una infinita pietà. Anche nelle scene finali, quegli occhi gonfi (oh! eroismo di quegli occhi gonfi) che vagano sulla felicità altrui, producono una forte impressione.

Quanto al Fiorelli, è sufficientemente buono e simpatico. La fucilata a tradimento mentre sogna ad occhi aperti una casetta di tre stanze sul Tago, accusa in Genina un certo sentimentalismo nella concezione di questo personaggio: ma in genere l'effetto sugli spettatori è ottimo.

Non altrettanta benevolenza merita la seconda vicenda, che è convenzionale e alquanto sfocata nel suo confuso psicologismo. Le risurrezioni spirituali dei due giovani madrileni hanno un sapore retorico,

ed inoltre manca un « tempo » bene precisato nelle interferenze sentimentali dei tre protagonisti. Prima Vela, poi Pedro, soffrono a turno la gelosia nelle identiche circostanze, Conchita non è seguita nel suo evolversi che appare ingiustificato perchè troppo frettoloso e radicale. Alle prese con tale personaggio, la Balin non poteva persuaderci. Quel suo sottile vampismo all'inizio appare subito stonato nel clima del film, e non è colpa sua (nè mi è parsa sempre ben fotografata, con quegli occhi che sembravano miopi e astratti).

Fosco Giachetti, che beneficiava di una parte più precisa e coerente, ha dimostrato ancora una volta di avere come « uomo di guerra » un suo stile corretto e persuasivo. In tale limite egli si muove con assoluta padronanza. Osservatelo ad esempio nella scena della morte di Pedro. La sobrietà che nasce da un virile pudore, l'attenzione tesa più verso l'azione in corso che verso i casi propri e del giovane ferito, caratterizzano bene il personaggio.

Quanto a Checchi merita un vivo elogio: il suo personaggio era sulla carta vago e falso quanto quello di Conchita. Eppure con quanta occuratezza, con quanta intelligenza lo costruisce: ecco, lo « costruisce »: in Andrea Checchi si sentono i frutti di una precisa tecnica e, in genere, di un'alta scuola. Questo giovane ha il senso esatto di ciò che è recitazione cinematografica.

Per seguitare sugli attori vorremmo segnalare la bella interpretazione di Rafael Calvo. Egli ha conferito al colonnello Moscardò una figura umanissima e pensosa, conscia delle responsabilità e militarmente energica. Molto apprezzato anche il Tamberlani nella parte di un capitano franchista catturato e fucilato dai rossi. Per la scena della fucilazione, Genina è stato giustamente lodato. Una vita che si chiude provoca solo un momentaneo starnazzar di galline: lo sguardo del condannato un attimo prima dell'ordine del fuoco rivela piena coscienza di ciò. La vita continua, la causa dovrà trionfare (forse, nel principio dell'episodio, quel raccordo fra il grano dei sacchi ed il campo di grano in cui è sdraiato Tamberlani, risulta un po' voluto e freddino).

Ma degli attori tutti non si può dir che bene: mi viene in mente la magistrale figura di onorevole rosso sbozzata dal Sinaz, o il simpatico Bagolini (l'amico di Francisco), o il telegrafista, di cui non ricordo il nome, che propaga la notizia di radio Milano, e la maschera espressiva del Dessy (il miliziano bestiale che offende una donna prigioniera facendosi sentire dal marito), ecc.

Tutti hanno fatto a gara; notate perfino le attente espressioni di Crisman (l'aiutante di Moscardò) o in genere il comportamento delle comparse. Nell'ammirabile scena della Messa nel sotterraneo (vi si raggiunge il tono più alto e solenne del film, con la Comunione collettiva, l'assoluzione dei moribondi, il matrimonio di Conchita e Francisco), la commozione che afferra gli spettatori nasce dalla commozione di ciascuna comparsa. Non si può che elogiare Genina per tanta austerità ben lontana dalle facili risorse della retorica. Avremmo preferito invece una mano un pochino più leggera nel modo di presentare i rossi: in ogni azione crudele che essi commettono, c'è sempre qualcuno che mangia o che beve. Esagerata anche ci è parsa la scena dei bravi borghesi che, armati di Leike e di cagnolini, si godono lo spettacolo dello scoppio.

Sui dialoghi di De Stefani e Anton ci sarebbe qualche piccola cosa da obbiettare: ci è sembrato che affiorasse a volte un che di lambiccato e di poco fluido. Il discorsetto di Calvo Sotelo non ci è parso imbroccato; in principio i personaggi si esprimono un po' alla Forzano tirando in ballo Carlo V e sentenziando. Qualche battuta è un po' ingenua, come quella di Francisco che si affaccia da una barricata e rischia la pelle per gridare: « Con noi dell'Alcazar la parola arrendersi non esiste », ecc.; ma non vorremmo passare per pedanti. Il film c'è, e buono. Secondo noi vale più come spettacolo che come opera d'arte, ma noi stessi riconosciamo che la linea di demarcazione è assai sottile. Inoltre non è escluso che possiamo venir contraddetti: potrebbero entrare in giuoco nella discussione quei tali problemi teorici che ci siamo proposti di evitare per una congenita paura delle

ciarle tanto impalpabili da diventare arbitrarie. Vale meglio ora rallegrarsi che quest'anno di produzione ci abbia dato un film così obbiettivamente apprezzabile.

L. Tr.

IL CAVALIERE DI KRUJA

Paese d'origine: Italia - *Produzione*: Fontana - *Regista*: Carlo Campogalliani - *Direttore di produzione*: Eugenio Fontana - *Soggetto di* Aldo Vergano e Carlo Malatesta - *Sceneggiatura di* Aldo Vergano, Carlo Malatesta, Gian Gaspare Napolitano - *Dialoghi di* Alberto Spaini - *Operatori*: Aldo Tonti e Giorgio Orsini - *Scenografo*: Luigi Ricci - *Costumi di* Emma Calderini - *Direzione musicale di* Alberto Ghislanzoni - *Interpreti*: Doris Duranti, Antonio Centa, Guido Celano, Leda Gloria, Nico Pepe, Giuseppe Rinaldi - *Stabilimenti della* S. A. Pisorno, Tirrenia.

L'idea di ambientare un film tra luoghi e genti dell'Albania da poco liberata, di ridurre per lo schermo una vicenda il cui contenuto si innestasse direttamente nel dramma vissuto da quel popolo e toccasse anche, sia pur di volata, l'episodio del nostro intervento, era senza alcun dubbio allettante e, diciamolo pure, degna di lode.

Il cinema, tutti ormai lo hanno compreso, è il mezzo più adatto per parlare al cuore delle masse; l'efficacia della sua penetrazione psicologica è superiore non solo a quella di tutte le altre arti, ma altresì a quella di qualunque strumento di propaganda; ed anche quando la propaganda non è fatta a puro scopo politico, ma a fini commerciali, essa è sempre encomiabile, specialmente nel campo nostro, nel cinema cioè, in cui assume anche questo particolare titolo, di portare un soffio di vita nuova in una stanca fioritura di soggetti vecchi e sorpassati, se non nella forma, sicuramente nello spirito.

Questo merito ha il « *Cavaliere di Kruja* »; se poi il risultato artistico non ha raggiunto un livello adeguato agli scopi morali non è questione che ne infici il valore ideologico.

Lo spunto del film sta nella ribellione ai metodi di re Zog da parte di uno dei suoi sudditi. La polizia e i soldati lo ricercano; egli con i seguaci ripara sulle montagne in cui gli sbirri non oseranno inoltrarsi.

Il gesto ha valore di simbolo; al di sotto dell'episodio di un unico uomo è facile scoprire il sentimento di tutto un popolo. Occorreva forse inoltrarsi più coraggiosamente su questa via, non esitare a darci un quadro reale delle condizioni di quel paese, della miseria morale in cui un regime da medioevo tentava di trascinarlo; si poteva forse insistere con più efficacia sulla naturale fierezza degli albanesi, sui loro sentimenti, sulle loro tradizioni. Ciò avrebbe permesso oltre che di elevare il tono del film, di mantenere entro limiti ragionevoli la vicenda sentimentale che nella forma datale assume invece valore preponderante, pur non raggiungendo quella intensa drammaticità che essa ha, senza dubbio, in potenza.

Per questo sarebbe occorso attingere ancor più dal reale, slanciarsi decisamente, e non solo per metafora, in mezzo al mondo nuovo, l'Albania, che si schiudeva agli occhi degli autori, abbandonare il vecchio « credo » che bisogna ficcar dentro al film a tutti i costi la vicenda romantica perchè sia gradito al pubblico.

Qualche volta, a dire il vero, è sembrato che la macchina volesse accostarsi decisamente al volto del paese, anche a quello esclusivamente esteriore, da cui però sarebbe stato facile passare ad un aspetto più intimo.

Ricordiamo il momento il cui il cavaliere ferito giunge in un villaggio; l'obbiettivo inquadra dall'alto una suggestiva distesa di tegole, un gruppo compatto di casupole abbarbicate ai fianchi di una collina, addossate l'una sull'altra. In mezzo si muove la folla degli abitanti; sbucano dalle strette vie acciottolate, nelle quali si protendono balconcini fioriti, ed accorrono sulla piazzetta.

Giureremmo sull'autenticità del paesaggio anche se sapessimo di poterlo trovare ad un'ora da Roma. Ma l'autenticità si arresta qui. Quando la macchina si avvicina al gruppo del ferito siamo già in teatro di posa; le pareti che dall'alto custodivano i

segni della longevità appaiono adesso splendenti di pulito e lucide. Il contrasto con quanto si era visto prima è stridente; nessuna cura di attenuare la finzione. Ciò non vuol dire che bisogna dare l'ostracismo ai teatri; siamo troppo coscienti delle esigenze del cinema per pretenderlo; ma quando si ha un paese nuovo da mostrare, quando si può finalmente essere originali, quando i telai possono acquistare un interesse di secondo ordine, perchè non farlo senz'altro? È vero che nel film parecchi esterni sono stati ripresi sui luoghi dove la vicenda si svolge; è anche vero però che essi non ne colgono l'essenziale, restando, per così dire, su un piano di mediocre generalità.

Solo portando decisamente la macchina in esterno, quando si gira un film, come questo, *ambientato*, è possibile rendere l'ambiente.

Non è questione che adesso si voglia sostenere l'esterno per l'esterno, l'autenticità per l'autenticità; anche se ripresa in teatro una scena può essere vera, purchè saputa rendere; il fatto è, invece, che se ci si abitua a girare per luoghi autentici è facile scoprire anche la vita di questi luoghi, coglierne il lato interessante, l'essenziale, trovare spunti per nuove idee: e son proprio queste che necessitano.

Qualche buon regista straniero prima di impegnarsi nella direzione di un film è solito vagabondare per i luoghi in cui quello dovrà svolgersi, girando migliaia di metri di pellicola. Egli sostiene non solo che ciò gli darà la possibilità di costruire, di vedere il film prima di girarlo, ma addirittura che dopo aver visto i pezzi ripresi può con sicurezza affermare se il film stesso presenta quegli aspetti che ne consiglino la fabbricazione. È logico presumere che nella maggior parte dei casi questo esempio non possa essere seguito; la cura di quel regista nel voler conoscere innanzitutto l'ambiente, ci indica, però, la via da battere; è solo accostandosi al reale non per seguirlo ma per averne ispirazione alla fantasia che è dato, nel caso di alcuni film, poter giungere all'opera d'arte. Ma per far ciò occorre *saper guardare;* abituiamoci dunque a questa virtù, poichè di virtù si tratta.

Molto interesse, soprattutto per la conoscenza delle usanze albanesi, avrebbe potuto destare il pezzo della festa in occasione del matrimonio descritto nel film. L'episodio non era necessario alla logica del racconto, ma poichè in quasi tutti i film del genere di quello in esame è dato assistere a delle scene di colore, gli autori si sono sentiti in dovere di inserirlo. Una volta decisi per il sì, perchè, ci domandiamo, non si è avuta cura di svilupparlo adeguatamente, invece di limitarsi ad abbozzarlo, per così dire, con poche inquadrature di balletto e non eccessivamente ricche di fantasia?

Questo di render tutto in superficie è un difetto generale del film il quale abbonda invece, bisogna notarlo, di spunti attraenti, che per essere rimasti allo stato embrionale, nuocciono, più che non giovino alla limpidezza dell'opera. C'è, per esempio, una famiglia di italiani dedita alle ricerche petrolifere; sebbene la vicenda li riguardi ed il film si svolga in parte nella loro baracca, tuttavia la vita che questi antesignani di italianità trascorrono in un paese che non è il loro, ci rimane estranea, lontana, come se fosse stato difficoltoso darcene un quadro approfondito. D'altronde, pare che nel film si sia evitato con cura di risolvere visivamente quegli episodi che ne avrebbero acuito la drammaticità, la concitazione. Il giornalista Andreani deve fuggire con la giovane albanese dall'albergo circondato dalla polizia; l'attenzione degli spettatori è acuita; riuscirà, essi si domandano, apprestandosi ad assistere all'evasione? Ecco che la scena d'improvviso cambia; nel proprio ufficio il capo degli sbirri parla al telefono. Egli esclama fuori di sè press'a poco così: « Come, ve li siete lasciati sfuggire?! ». La situazione è già risolta e, indubbiamente, senza originalità. Quando un'azione può essere vista ci domandiamo perchè debba venire descritta a parole; il cinema, la favola è vecchia, è essenzialmente visione; il dialogo serve di complemento. Ciò pare sia stato troppo spesso scordato in questo film.

E poco male se i dialoghi avessero avuto dei pregi; essi sono invece prolissi, retorici, quindi antinaturali, ma soprattutto banali.

Tali difetti del dialogo non giovano certo alla recitazione degli interpreti che appare, anche per questa ragione, scadente. Aggiungiamo ancora che non si è neppure cercato di scavare in profondità nella ricerca dei caratteri dei personaggi, anzi qualcuno di essi, quello della giovane albanese, per es., ci è apparso, con quel suo desiderio di vivere un'esistenza diversa dalla comune, lontana dal solito ambiente, che è, poi, un'ambiente di gente forte e coraggiosa, alquanto in antitesi con il significato del film.

Al modo superficiale con cui i personaggi sono stati resi, eccezion fatta, forse, per il cavaliere di Kruja, corrisponde anche una superficialità nelle espressioni, con la conseguenza di determinare nel montaggio un certo disorientamento, per cui si resta dubbiosi a credere se una determinata inquadratura appartenga a quell'azione oppure a una diversa, potendo adattarsi a qualsiasi altra simile.

Occorre rilevare, in verità, che il tono della recitazione, molto scadente nelle parti femminili, in quelle maschili si risolleva, per acquistare una buona scioltezza negli attori Celano e Centa.

Il film, pur essendo ricco di azione, procede con poca vivacità, fino ad apparire in qualche episodio alquanto sonnolento.

È stato presentato alla Mostra di Venezia.

IL PIRATA SONO IO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Capitani Film - *Produttore*: Liborio Capitani - *Regista*: Mario Mattoli - *Direttore di produzione*: Eugenio Fontana - *Soggetto originale di* Metz, Marchesi, Steno - *Sceneggiatura e dialoghi di* Mattoli, Metz, Marchesi, Steno - *Operatore*: Aldo Tonti - *Tecnico del suono*: Rivosecchi - *Scenografo*: Piero Filippone - *Costumi di* Mario Rappini - *Musica di* Nino Bixio - *Montaggio di* Mario Serandrea - *Interpreti*: Macario, Katiuscia Odinzova, Carmen Navascuès, Dora Bini, Agnese Dubbini - *Stabilimenti di* Tirrenia - *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Aspettavamo questa nuova prova cinematografica di Macario, come quella che ci avrebbe chiarite le eventuali capacità dell' attore piemontese a varcare i limiti di un comico affidato unicamente su risorse verbali o su effetti di mimica non validi oltre l'arco del palcoscenico. Attendevamo, in altri termini, che dal « personaggio » della rivista si sviluppasse un « personaggio » cinematografico: un personaggio, cioè, tenuto su una linea meno superficiale ed empirica; capace di spiegare con tutta esattezza la creazione di quel mondo che reca in sè allo stato grezzo, nella misura sufficiente a riempire quel tanto che la rivista concede ad una fantasia che possa incedere oltre ogni esteriorità.

Solo questo sviluppo di Macario avrebbe consentito che si realizzasse quello che finora è mancato nei suoi film: la istaurazione di una atmosfera valida a unificare i motivi disparati che nella elaborazione di tali film sono palesi; e vanno dal repertorio strettamente personale dell'interprete alle trovate classiche nel campo del comico cinematografico a quel particolare stile umoristico che definisce una certa scuola oggi particolarmente popolare nel nostro paese. E speravamo che l'argomento di questo nuovo film avrebbe create le condizioni favorevoli per una tale unificazione, date le possibilità cinematografiche ed umoristiche in esso implicite.

Il mondo dei pirati, difatti, è di quelli che maggior libertà concedono alla fantasia; e le suggestioni di una America *criolla*, coloniale e barocca, con i palazzi dalle scalinate tortili, i gesuiti dal cappello a forma di tegola, i pettegolezzi di una società doppiamente provinciale e il pericolo incombente di una bandiera nera che affiori all'orizzonte e rechi il segno macabro dei sinistri abitatori della Tortue, sono, si può dire, inesauribili.

Spesso i nostri giornali umoristici si sono accostati a quel mondo, con le intenzioni più disparate; ricordiamo una movimentata storia in versi di Diego Calcagno, nella quale un pirata Pedro Alcantez di Santa

Fè incuteva il terrore ad una società di «Vecchi preti col tricorno e signore in falpalà»; ricordiamo le puntate de «*I viaggi del Capitano Snapp*» con i loro accostamenti verbali ed i loro paradossali anacronismi come precedenti validi a giustificare la nostra attesa di questo film. Nel quale contavamo veder risolto in armonica unità il parallelismo tra Macario, con il suo repertorio, e Metz, Marchesi, Steno con le loro trovate (fra le quali qualcuna felice: il pirata che impugna un'arma a guisa di microfono, e trasmette, con i modi consueti ai radiocronisti sportivi, le fasi del duello fra il falso pirata, Macario, ed il vero Bieco de la Muerte, Juan de Landa; il monco che, in un momento di perplessità, si gratta la testa con l'uncino che gli tiene luogo di mano).

Sarebbe stato compito del regista la realizzazione di codesta armonia, ma Mattoli non è riuscito a superare una posizione passiva, inerte: si è limitato a giustapporre il materiale che aveva fra le mani, senza saldarlo alla fiamma di una ispirazione unitaria. Per cui il film procede con una certa fiacchezza e le buone trovate, che pure non mancano, si susseguono alla maniera dei brani di scrittura in una antologia non sufficientemente curata. E di brani da antologia in realtà si tratta: chè ci troviamo di fronte ad episodi i quali puntualmente richiamano alla nostra memoria qualche precedente: ora le riviste di Macario (i suoi duetti; le sue smorfie; la sua pronunzia artificiale: *mbantenrionlogincanmente impunro;* il suo ricorrere a modi dialettali); ora le rubriche del «*Bertoldo*» e del «*Marc'Aurelio*»; ora film comici universalmente noti (il tranello per attirare i marinai fuori dall'osteria, e stordirli al passaggio con un colpo sulla nuca è di Laurel e Hardy; il vascello che si ricompone, con i caduti che tornano a posto, al canto dell'inno di guerra, che pure è il miglior brano del film, ci ricorda la casa di Fatty che si ricostruiva allo stesso modo).

Pure si sarebbe potuto comporre un buon film, con codesti brani da antologia: non un'opera d'arte, ma una accurata e gradevole confezione sarebbe potuta risultare, ove il carattere antologico avesse trovata una soluzione nel suo organizzarsi attorno ad un centro stilistico; ma è proprio tale centro stilistico che manca: dove non mancano trovate di cattivo gusto (le monete da cinque lire nelle ostriche) e canzonette: quelle canzonette che sembra non debbano mancare in nessuno dei nostri film.

Pure crediamo non dover disperare di Macario e dei suoi collaboratori: che hanno, tra le altre cose, la fortuna di trovare produttori di vedute non eccessivamente anguste. Abbiamo notato, in questo film, un certo amore ad una precisione, s'intende approssimativa per quel che riguarda i costumi e le ricostruzioni ambientali (il barocco coloniale era imitato in maniera discretamente fedele, finanche le navi corsare erano ricostruite con certo gusto) abbiamo apprezzata una fotografia non timorosa delle panoramiche e non del tutto sorda alle esigenze del montaggio; abbiamo ammirato infine, taluni espedienti che, sebbene non peregrini nè di gusto raffinatissimi, come il libro illustrato che si sfoglia, pure testimoniavano di certa buona volontà commerciale. Cosa della quale nel Cinematografo c'è sempre tanto bisogno.

R. A.

INCANTO DI MEZZANOTTE

Paese d'origine: Italia . *Casa di produzione*: Diana Film . *Regista*: Mario Baffico . *Direttore di produzione*: Tullo Taormina . *Soggetto originale di* Mario Baffico e Vittorio N. Novarese . *Sceneggiatura e dialoghi di* Alberto Albani Barbieri, Ettore Margadonna, Vittorio N. Novarese . *Aiuto regista*: Baccio Bandini . *Operatori*: Vaclav Vich, Pietro Portalupi . *Tecnico del suono*: Giovanni Bianchi . *Scenografi*: G. Raimondi e A. Tavazzi . *Costumi di* Vittorio N. Novarese . *Musica* di Edgardo Carducci . *Montaggio di* Mario Serandrei . *Interpreti*: Germana Paolieri, Nerio Bernardi, Enzo Biliotti, Andrea Checchi, Romolo Costa, Lauro Gazzolo . *Stabilimenti*: Farnesina (Titanus) . *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Al regista Mario Baffico abbiamo tutti perdonato, ormai, un poco felice debutto (*La danza delle lancette*) in virtù dei film successivi, dove, tra alquanta enfasi e una

acerbità tecnica qua e là riaffiorante, la nobiltà delle intenzioni, la scelta di soggetti e ambienti davvero non usuali, e un'aspirazione lodevole benchè un poco esteriore a « far grande », delineano già, se non proprio il volto decisivo d'una « persona », una vocazione, una volontà di distinguersi e un certo numero di gusti, preferenze, che chiaramente gli appartengono.

Terra di nessuno se pur denota una non spiccata abilità narrativa, uno scarso senso dell'economia del racconto, e in generale del « tempo » del film, presenta d'altro canto delle bellissime risorse nel materiale plastico (tipica, la scena del funerale: i lugubri cavalli impennacchiati, la Confraternita dagli alti cappucci) in cui se molto si deve alla naturale ricchezza e suggestione dei luoghi, molto è pure colto dalla « camera » con un piglio suo, ispirato e strambo.

Così Baffico intese collocarsi in quel « Gotha dei disinteressati » dove il capitolo Italia è tuttora, diciamolo, alquanto ristretto. Poi, in *Mare*, la vena un po' troppo calda, il sangue acceso e commosso gli hanno preso la mano, e molte cose sentono di retorica unitamente a un tardo espressionismo (i primissimi piani dei fuochisti sudati, le loro espressioni grottescamente tragiche allo scoppiar della caldaia, la magìa esteriore delle leve, dei sestanti, delle bussole...) e a un ribadito predominio, qua e là, del dialogo: elementi negativi che sfumano e scolorano un'iniziale capacità, assai sentita, a definire un ambiente alla brava, ad abbozzarlo nei suoi dati più elementari. Ma intanto si può mettere all'attivo un miglior risultato della recitazione, una maggiore accortezza, e si badi al personaggio dell'armatore « cattivo » interpretato da Lauro Gazzolo.

Mare è, per così dire, una prova di cuore. Questo *Incanto di mezzanotte* è, invece, una prova d'intelligenza. Lasciando le rischiose suggestioni dell'epica e l'ambizione a un racconto « corale », Baffico ha ideato, con Novarese, una favola che gli consentisse un lavoro più fine, di maggiore pazienza e sottigliezza; e ricordandosi di Clair e del suo *Fantasma galante*, ha trascinato sui nostri schermi una storia per essi inconsueta, dove spettri autentici, in costume, e i probabili spettri del cinema nello stesso costume, passeggiano per i saloni di un'antica villa lombarda provocando equivoci di cui il senso è, alla fine, più amaro che farsesco. (Che abbia servito un poco, ai soggettisti, la frequentazione di Pirandello, una memoria del « grottesco »?)

Un nobiluomo della Milano standhaliana, eccezionalmente geloso, e ossessionato dal pensiero che tutti i suoi avi immancabilmente furono traditi dalle loro mogli, trova eccessive le cortesie che corrono tra la sua sposa e un brillante ufficiale napoleonico, e se ne va in una specie di eremo, tra i suoi libri diletti (le storie di famiglia...) a meditare sulla triste sorte della sua schiatta. La sposa, che è fedelissima, rimane a preparare ogni notte, nel medesimo abito di quando fu abbandonata, quella stessa cena per due, e sempre rinnova il rito, aspettando, legata ad esso come all'unico conforto e alla sola speranza.

Quando finalmente il marito, per intercessione di un cognato si decide, pentito, a ritornare, viene sorpreso a metà strada dalle truppe francesi capitanate dal brillante ufficiale che corteggiava la moglie. Quest'ultimo trattiene prigioniero il marito e corre dalla moglie cercando di ottenere, in cambio della liberazione del primo, le grazie della seconda. Al rifiuto di lei, egli oppone una forma sottilissima di vendetta: « Signora, non sarò io — dice enfaticamente — a sia pure sfiorarvi contro la vostra volontà. Vostro marito sarà ugualmente liberato. Solo, non dovrete mai dirgli cos'è accaduto fra noi questa notte. La spiegazione è qui, in questo portacarte che io porto appeso alla sella del mio cavallo, e che io vi lascio, a patto che non dobbiate mai aprirlo ». E se ne va, facendo risuonare insieme il cortile d'un trotto di cavallo e d'una altissima risata.

Passano gli anni, più di un secolo. E puntualmente, ad ogni mezzanotte, un maggiordomo rimasto a custodire la villa, e che tutti credono pazzo (è il nipote del maggiordomo che abbiamo visto nella prima parte), prepara la cena per gli spettri. Marito e moglie siedono a quello stesso desco, per cinque minuti, e la cena è eter-

namente la stessa. Ella giura che nulla è accaduto, egli non le presta fede. Il portacarte è, ormai, irreperibile, e i due fantasmi non avranno pace finchè non si sia trovata la prova della fedeltà della donna. Ma improvvisamente sopravvengono, a portar lo scompiglio nella villa, l'ultimo erede della schiatta e una turba di cinematografari che gireranno un film su quell'antica storia di gelosia e di fedeltà. Ne nascono equivoci d'ogni genere, finchè i fantasmi hanno ragione sui vivi, e li ricacciano restando padroni della villa per sempre, insieme col fido maggiordomo. Intanto anche quella profanazione ha avuto il suo frutto: nel gran disordine causato dai cinematografari si è scoperto il portacarte. Esso conteneva un foglio bianco. Gli spiriti sono placati.

L'elemento più gustoso della favola è, nella seconda parte, proprio quello che i critici hanno finora indicato come il difetto del film. Baffico non ha creato, intorno ai fantasmi, nessun alone, nessun segno distintivo, nessun fomite a un distacco tra reale e irreale; li ha fatti camminare, parlare, agire, come tutti gli altri personaggi, in mezzo a tutti gli altri personaggi; ha deliberatamente confuso le carte tra vero e fantastico, aiutandosi in questa confusione con l'identità dei costumi tra spettri e attori del film (il film del film, per intenderci). Allo stesso modo che Bontempelli comincerebbe un racconto così: « Giovanni, la mattina del quindici, risuscitò », senza ricorrere — che sarebbe rovina per lo spirito della favola — a condimenti del genere di: « voi non lo crederete, ma... Parrà inaudito, ma è vero che... » eccetera. È, come dicono, la logica dell'assurdo, per cui ogni più accesa invenzione vien « data » dall'autore imperturbabilmente, come cosa pacifica. Chiunque ha pratica d'una letteratura surreale-metafisica, o anche soltanto gialla o fiabesca, conosce questa maniera.

La prima parte ha una maggiore fluidità narrativa, sebbene un eccesso di dialogo talora la appesantisca e la renda statica.

Nella seconda, maggiormente impegnativa, momenti assai felici si alternano ad altri episodi approssimativi e banali. Ma generalmente il racconto procede senza troppi impacci, il che è segno d'una raggiunta maturità da parte del giovane regista di questo film coraggioso. Segnaliamo l'incontro tra Germana Paolieri (il fantasma femminile) e Nerio Bernardi (l'attore che impersonerà l'ufficiale napoleonico nel film rievocativo) come il segno più felice della grazia e dell'arguzia della sceneggiatura. Peccato che a Baffico sia mancato un po' di quel senso comico per cui anche l'acuta ironia della parte « moderna » di essa avrebbe potuto innestarsi nella sottile tensione lirica del resto.

L'interpretazione è, generalmente, buona (specie da parte della Paolieri e di Lauro Gazzolo). La fotografia di Vaclav Vich e Pietro Portalupi, ottima. Molto curata la scenografia, e assai acconcia, per lo più la musica.

R. I.

LA FANCIULLA DI PORTICI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Artisti Associati - *Produttore*: Gorgio Genesi . *Regista*: Mario Bonnard - *Direttore di produzione*: Ferruccio Biancini - *Soggetto originale di* Augusto Turchi . *Sceneggiatura di* Alberto Consiglio e Sergio Amidei - *Operatore*: Mario Albertelli . *Tecnico del suono*: Emilio Rosa - *Scenografo*: Pietro Filippone - *Costumi di* Giorgio Sensani . *Direzione musicale di* Giulio Bonnard - *Montaggio di* Mario Bonotti - *Interpreti*: Luisa Ferida, Carlo Ninchi, Giulio Donadio, Roberto Villa, Oretta Fiume, Giuditta Rissone . *Stabilimenti*: Pisorno, Tirrenia - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

Alieni come siamo da ogni astratto apriorismo, da ogni prevenzione generistica, non nutriamo alcuna ostilità preconcetta ad opere che si ispirano ad accadimenti storici: chè la storia è una materia suscettibile, al pari di ogni altra, di essere artisticamente sentita ed espressa; possibile, come tutti i contenuti, di elaborazione e trasvalutazione estetica. Trasvalutazione possibile anche nei casi in cui il « tema » investe un argomento come l'insurrezione di Masaniello (ricco quanto altri mai di pericoli retorici e melodrammatici), se è vero che un episodio assai affine a questo (la rivolta palermitana di Giuseppe D'Alessi) suggerì a Savarese certa sua *Storia di*

uomini e di folle nella quale si palesa ben altro impegno di quello che anima questa *Fanciulla di Portici* che pare voglia rifugiarsi, a giudicare dal titolo, sotto la memoria protettrice di don Francesco Mastriani.

Non la storia a noi importa, quando giudichiamo un film: e non dei torti fatti alla storia chiediamo conto ai suoi autori. Chè una vicenda cinematografica, al pari di ogni altri vicenda espressa in termini creativi, ha da obbedire unicamente alle leggi interiori della propria struttura fantastica, e non a quelle, esteriori e artificiali, di una pretesa verità e verisimiglianza. Nessuno può scandalizzarsi quando diciamo che, in quanto protagonista di un racconto, Masaniello che scende in campo a tutela dell'onore familiare è legittimo almeno quanto il Masaniello della storia, agitatore sociale e politico: così come un matrimonio tra la sorella del focoso tribuno ed il figlio del duca d'Arco può essere cosa accettabiissima, sul piano fantastico, ove risponda ad una ragione ideale dell'opera in quanto opera d'arte.

E nemmeno ci può essere lecito giudicare di un'opera alla stregua di quello che avrebbe potuto essere e non è stata: non condanneremo, perciò, gli autori di questo film se hanno perduta una stupenda occasione per un film ricchissimo di suggestione fantastica (quale ritmo serrato, e strettamente cinematografico, di congiure e rivolte, e rapide ascese e improvvisi crolli poteva suggerire l'avventura di Masaniello) non meno che di valori evocativi, quali potevano scaturire da una erudita e sensibile attenzione su Napoli dell'età barocca, le sue miserie, il suo fasto, i suoi occasionali fremiti di umana e civile dignità. Chè ogni opera va vista nella sua realtà, non nelle sue intenzioni o nelle possibilità che in essa erano implicite: e nel valore così del suo contenuto e del suo linguaggio, come della sintetica unità di entrambi va cercato il suo maggiore o minore pregio.

Ci toccherà, pertanto, constatare la insufficienza di una favola nella quale, dall'innesto della vendetta familiare nella passione civile e sociale all'equivoco per cui Masaniello crede essere la propria moglie amante al figlio del Vicerè, e non la sorella, riaffiorano situazioni vecchissime, abusate, legate fra di loro da espedienti piuttosto grossolani. Come è grossolano il finale che risolve una rivolta a lungo covata e passioni ferocemente scatenate in un matrimonio che viene ad imparentare il convenzionale Masaniello, cui Carlo Ninchi dona quel tanto di vita che è suscettibile in un personaggio cosiffatto, ad un duca d'Arcos non meno fittizio nella sua inconcepibile bonarietà, dopo un estremo, per quanto cortese, rigorismo: parentela che si realizza per virtù degli sforzi patriottici e conciliativi di una duchessa del Vasto interpretata dalla Rissone con tecnica sufficientemente teatrale. Sarebbe bastato spostare di un secolo la vicenda perchè un epilogo leibniziano venisse a conchiuderla, a guisa di coro greco, nella affermazione che « tutto è per il meglio nel migliore dei modi possibili ».

E sarebbe stato, questo, un legittimo spostamento cronologico, per una vicenda che bastava uno scambio di costumi ad ambientare in una cittadina bulgara, poniamo, dell'epoca di Alessandro Battemberg. Chè la ricostruzione ambientale si limita ad alcuni personaggi che parlano in dialetto napolétano (quale meraviglioso esempio di fedeltà a quel canone della grammatica cinematografica che impone di raccontare per immagini, e soltanto per immagini), nonchè ad una canzone, variata lontanamente sul motivo di « *Santa Lucia* », che accompagna una scena notturna di mare con scogli in primo piano e luna che si specchia sulle acque. E costituisce, codesta scena, l'unico panorama che si abbia in questo film montato per tre quarti con inquadrature di interni, e nel quale i pochi esterni evitano scrupolosamente ogni eccessiva ampiezza di campo: forse per non tradire certi edifici che potrebbero essere, oltre che case popolari di Napoli, « isbe » di un villaggio russo.

Verso la fine, scoppia, attesa e sospirata sino dal momento in cui il giovane d'Arcos aveva dichiarato, con accento fermo e reciso, in posizione eretta e fiera, di non volere sposare mai la donna che il geni-

tore gli vuole imporre, una rivolta: e conferisce ad alcuni quadri una consolante andatura dinamica ed avventurosa. Ma non valgono, i pochi metri in cui i popolani e pescatori, armati di randelli, hanno ragione di alabardieri con morione e corazza e di archibugieri col cappello a staio ornato di piume, a riscattare le lungaggini successive della festa nella corte vicereale: una festa in cui si riprende la partita a scacchi cominciata a metà del primo tempo, mentre il Capitano Generale e sua moglie, con gesti da operetta, si scambiano un bacio e un ceffone, in un giardino che li nasconde alla vista dei patrizi partenopei e dei dignitari spagnoli.

Sono vestiti, costoro, alla maniera di certi personaggi dei «*Promessi Sposi*» nella edizione illustrata Bideri; ma Alessandro Manzoni, per darci conto dei casi di Renzo e Lucia, ci ragguagliava con citazioni di prima mano sulla legislazione riguardante i «bravi» nonchè sulla guerra per la successione di Mantova.

R. A.

WALLY DELL'AVVOLTOIO

(DIE GEIERWALLY)

Paese d'origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Hans Steinhoff - *Soggetto da un romanzo di* Wilhelmine von Hillern *adattato e sceneggiato da* Jacob Geis e Alexander Lix - *Musica*: Nico Dostal - *Fonico*: Hans Rütten - *Montaggio*: Ella Ensink - *Interpreti*: Edward Köck, Heidemarie Hatheyer, Sepp Rist, Winnie Markus, Leopold Esterle, Mimi Gstöttner - Auer, Ludwig Auer, Georg Vogelsang.

Tutta una tradizione di film tedeschi di montagna sta dietro a questo *Wally dell'avvoltoio* presentato l'estate scorsa a Venezia fuori Mostra. Dal 1924, anno in cui Arnold Franck cominciò a puntare gli obbiettivi sui monti realizzando *Berg des Schicksals,* numerosi registi presero a scalare vette e ghiacciai in cerca di tempeste di elementi e di anime, anime semplici non corrotte dalle metropoli. Questi registi si chiamavano Pabst, Trenker, Riefesthal, Balazs, ecc., loro teatri erano picchi, nevai, baite, ghiaioni, Monte Bianco, Pizzo Palù. Ma c'era in quei film una rudezza sana cui molto doveva la loro stessa efficacia.

Stavolta regista è Hans Steinhoff, ambiente il Tirolo. Steinhoff ha settanta anni e i capelli come la neve. Posto l'occhio sul romanzo della scrittrice Wilhelmine Hillern, tratto a sua volta da un racconto popolare di Ludwig Steub: «*Annele nel nido dell'aquila*» (quello stesso che ispirò il nostro Catalani per la sua «*Wally*»), volle ad ogni costo tradurlo in film, parendogli che questa di Annele Knittel — realmente vissuta nella seconda metà del secolo scorso e divenuta famosa nella vallata del Lech per avere coraggiosamente ucciso un'aquila e rubato un aquilotto, nonchè per essersi recata più tardi a Monaco a studiare con successo pittura (qui morì, sposata, nel 1915) — fosse una storia che meritasse veramente qualche migliaio di metri di pellicola.

Ne è uscito un lavoro vigoroso, per molti aspetti notevole, tutto istinti e primitivo sentimento, che della sua derivazione ben poco risente, arrangiato com'è sul motivo dell'avvoltoio, che solo è rimasto al centro della vicenda. Montanari indomiti e violenti sono questi, tagliati nel legno; i loro amori, i loro odî conoscono la furia medesima della natura intorno alle vette che li ospitano: e il parallelismo è assai bene manifestato, in più d'un punto con rara genuinità cinematografica. Ma i personaggi, pur così vivi, non avrebbero significato se a legittimare la loro ira antica, il loro orgoglio primitivo non vi fosse una ambientazione perfetta, di una scrupolosità insieme documentaria e fantasiosa. Codeste case son proprio case di alta montagna, codesti costumi proprio costumi tirolesi; ma non li senti, e ciò significa che sono la buccia vera dei personaggi. Senza parlare del meraviglioso scenario alpino che tutt'intorno si apre a dar respiro alle inquadrature.

Steinhoff dirige con un preciso senso del tono e del ritmo, incalzante ove occorra oppure lento, come il passo dei montanari.

Interpreti: Edward Köch, vecchio fattore iroso un po' sforzato, Heidemarie Hatheyer, straordinaria Wally: viso fresco, dagli occhi consapevoli sotto sopracciglia intatte,

e Sepp Rist, duro e schietto uomo dei monti, troppo noto perchè s idebbano spen. dere parole sul suo conto.

M. A.

LO STRAVAGANTE DOTTOR MISCHA

(LITTLE TOUGH GUYS « IN SOCIETY »)

Paese d'origine: U. S. A. - *Casa di produzione*: New Universal . *Regista*: Erle Kenton . *Soggetto e sceneggiatura di* Edward Eliscu e Mortimer Offner . *Operatore*: George Robinson . *Scenografia di* Jack Otterson . *Costumi di* Vera West e Frank Tate . *Montaggio di* Bernard W. Burton . *Interpreti*: Mischa Auer, Edward Everett Horton, Helen Parrish, Frankie Thomas, Harris Berger, Hally Chester - *Casa di doppiaggio*: Itala Acustica . *Casa di distribuzione per l'Italia*: I.C.I.

Chi, attratto dal titolo, va a vedere questo film nella speranza di entusiasmarsi dinanzi alla imperturbabile serenità con cui Mischa Auer padroneggia le situazioni più imbrogliate, usando il suo logicissimo raziocinio che sembra fatto apposta per sciogliere con semplicità i problemi più assurdi, subisce senza dubbio una delusione. E non che il buon Mischa non vi sia. La colpa è del soggetto, della trama che ha assegnato all'interprete dalla caratteristica faccia in cui i moti dell'animo non hanno presa, una parte che risulta in definitiva alquanto scialba, insignificante, ridotta com'è a far da corona ad una indemoniata tribù di ragazzi ai quali si dirigono immediatamente tutte le simpatie del pubblico. E dire che dall'insieme del film traspare l'intenzione degli organizzatori di fare assurgere Mischa Auer a interprete principale.

E così forse sarebbe, se questo personaggio di medico freudiano imbottito di teorie psicoanalitiche, appena introdotto della vicenda, dopo aver dato alcuni guizzi di vitalità, non fosse stato trascurato al punto da farcene a un certo momento scordare. Ci saremmo aspettati che i cervelli degli americani così fertili di gags, avessero saputo sfruttare meglio quella saporitissima figura, assieme alla gustosa trovata di ridicolizzare il lato più facilmente conosciuto e quindi più comprensibile della scienza psicoanalitica.

In cambio di questa manchevolezza una sfrenata triba di monelli riempie buona parte del film, sbalordendo più che divertendo, con l'infinita serie delle sue prodezze.

Poche volte si è visto nel cinema un impiego così completo di giovani attori. Sono se ben ricordiamo, sei sfrenati ragazzi scelti tra la feccia degli scapestrati della città i quali vengono introdotti nell'ambiente aristocratico formalista di una ricca famiglia dove le convenzioni ed i tradizionalismi fanno capo ad un cameriere custode delle antiche infrangibili virtù.

Là il giovane pupillo intristito dall'atmosfera ammuffita, s'è intestato a non alzarsi più dal letto. È questa in fondo, una vera ribellione alla sua vita inconsistente, e, nella sua intenzione, l'unico modo per far comprendere agli ottusi cervelli che lo circondano, che un'esistenza condotta a quel modo, per un giovane, è inconcepibile e non val neppure la pena di essere vissuta. Tanto vale, dice il fanciullo filosofo, rimanere sempre a letto.

Quasi quasi, onde far balzare netto il contrasto tra i due differenti modi di vita che nel film ci vengono mostrati, bastava questo solo personaggio. Ma allora sarebbe stato un altro film e non quello di cui adesso discorriamo.

Per guarire l'indolenza del giovanetto, dietro consiglio del dottor Mischa, vengono chiamati i sei ragazzi.

È interessante notare che, seppure in proporzione diversa, ciascuno di essi ha un proprio carattere. C'è il capo, il più intelligente, quello che compie e fa compiere le azioni sulla base di un giusto ideale.

Era logico che egli diventasse l'anima della turba. Di fronte a lui si taglia un tipo opposto; trattasi del timidello della brigata: solo la sua bocca, subito a viva forza tappata, si apre di tanto in tanto a ricordare che quello che essi fanno non è pulito e possono derivarne grosse noie; nei frangenti più complicati lo vediamo pronto a squagliarsela; preferirebbe, allora, riposare tranquillo nel grembo della madre.

E c'è il tipo che non guarda in fondo ai fatti, ma prende il mondo come viene,

pensando piuttosto alla fame che mai lo abbandona.

È questa forse la figura più simpatica. Al castello con la venuta dei sei ragazzi s'interrompe il ritmo consueto della vita; molte cose succedono, ma alla fine il giovane snob riesce a guarire completamente della sua indolenza. E quando con la mano alzata saluta i compagni che in automobile si avviano ai luoghi donde erano venuti è dato leggere nei suoi occhi una profonda nostalgia; nostalgia per una vita vera che egli ha solo intravista.

Il pregio maggiore del film è dato da un certo ritmo che, nelle sequenze in cui lavorano i ragazzi, ricorda quello indiavolato di alcuni film western.

Nè si tratta solo di montaggio; diremmo piuttosto che il pregio consiste nella precisione, nella esattezza, nella rapidità con cui si susseguono le azioni; più che a creare il ritmo in base alla lunghezza dei pezzi, s'è cercato, insomma, di renderlo attraverso una travolgente cadenza delle azioni dei singoli personaggi, usando cioè, per così dire, di un montaggio interno; basta ricordare à tale proposito l'episodio dei banditi: neppure ne vecchi film di cow-boy s'è mai visto tanto movimento.

È quella la scena finale del film, press'a poco come il colpo che chiude il giuoco d'artifizio: per ultimo il più impressionante.

Gli americani, dopo averci fatto assistere alle monellerie non sempre accettabili dei ragazzi, non potevano fare a meno di mostrarci che il loro cuore, in fondo, era d'oro e che quindi si potevano perdonare i precedenti.

Ci resta ora solo da far rilevare un motivo molto bello del film, un motivo che forse sarà passato inosservato ai più, lieve e sfiorante così come l'hanno voluto gli autori, così come meritava di essere trattato.

Alludiamo a quel germoglio d'amore, fatto essenzialmente d'ammirazione, che la maschia ardita figura del capo dei monelli suscita nel cuore di quella brava, giudiziosa personcina che è la fidanzata del giovane signore. Trattasi di un amore inconfessato, che si rivela solo da un lungo posarsi di sguardi sull'oggetto amato, da un indugiarsi della mano nella mano, da un ardente bacio finale che esprime tutto ciò che un tenero cuore di donna ha concepito.

Il fidanzato presente a quest'ultima scena, che egli anzi ha voluta, sorride comprensivo, sicuro com'è, che i due non si vedranno più e solo un dolce, lontano ricordo rimarrà nell'animo della sua donnina.

LA GLORIOSA AVVENTURA

(THE REAL GLORY)

Paese d'origine: U.S.A. - *Produttore*: Samuel Goldwyn . *Regista*: Henry Hathaway - *Soggetto di* Jo Swerling *e* Robert R. Presnell *dal romanzo* « The Real Glory » *di* Charles L. Clifford . *Sceneggiatura di* Jo Swerling e Robert R. Presnell - *Operatore*: Rudolph Mate . *Costumi di* Jeanne Beakhurst . *Scenografo*: James Basevi - *Musica di* Alfred Newman . *Interpreti*: Gary Cooper, Andrea Leeds, David Niven, Reginald Owen, Broderick Crawford, Kay Johnson . *Casa di doppiaggio*: Fono Roma . *Riduzione italiana di* Giovanni Del Lungo . *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Questo film che apparentemente non ci sembra debba dar adito a false interpretazioni o ad errate valutazioni di ordine estetico, può far riflettere considerando davvicino il costume ed il gusto talora ingenuo e primitivo, tal'altra frutto di assimilazione della civiltà e della cultura europea, proprio degli abitanti dell'America del Nord.

Questo gusto ha educato, o per meglio dire, ha inciso, con un lavorio lento ma efficace e profondo, non soltanto sugli americani del sud, ma anche sugli stessi europei; e tale fenomeno si può senz'altro considerare opera del cinematografo.

Anche in un altro campo, in quello della letteratura, gli scrittori americani hanno in un certo modo influenzato se non proprio tutto, almeno una buona parte del pubblico europeo.

Ad un certo punto, verso la fine del film, proprio nel momento culminante e più emotivo, quando « i nostri » erano ormai vicini e venivano a portare l'aiuto decisivo agli assediati, il pubblico non seppe trattenere una sincera battuta di mani, che rappresentava il segno di un entusiasmo che non era posticcio, ma al contrario veniva

spontaneo dal cuore. Gary Cooper ed i suoi compagni lottavano non soltanto per la libertà degli abitanti di un'isola delle Filippine, contro i banditi maori, ma combattevano anche un poco per tutti gli spettatori, per allontanarli dall'incubo in cui il feroce capo dei banditi, Alipang, li aveva messi.

Partecipazione dunque attiva ad una vicenda che non portava nulla di nuovo, che si rivela di costruzione quanto mai semplice ed intuitiva, ma che è perfettamente aderente ad una moda che il cinema americano ha fatto durativamente penetrare in Europa. Il pubblico, inconsciamente, agiva influenzato da quella profonda e insinuante moda od educazione, nello stesso modo come aveva fatto nel passato per un qualsiasi film « western », o per *I Lancieri del Bengala* (che è forse il miglior film di Henry Hathaway, che ha anche messo la firma in questa *Gloriosa Avventura*), o per *La carica dei seicento.*

Gary Cooper può considerarsi, in questo film, interprete-creatore; in altre parole si può affermare che la sua presenza ha in un certo modo influito a dare al film una intonazione ed una tinta che erano e sono soltanto possibili con la sua presenza. I suoi giudiziosi ed assennati interventi presso gli stessi suoi connazionali o presso gli indigeni, danno, per il ricordo che quel buon senso suscita di « *Mr. Deeds* », una maggior logica e veridicità (forse sarebbe meglio dire credulità) al film. Questo personaggio de *La gloriosa avventura* è come un benevolo frammento di « *Mr. Deeds* », che era l' « americano ideale », ma in un certo senso anche un tipo bonario e schietto di « uomo moderno ideale », in rivolta contro la schiavitù della civiltà meccanica e delle sue più dannose convenzioni.

Così è logico che avvenga quando uno spunto ed un soggetto sono mediocri, e nient'affatto originali, e l'opera, e cioè il film, che ne deriva possono essere di primo ordine, se concorrono fattori decisivi, come, in questo caso, l'interpretazione di Gary Cooper. È un esempio non unico in America: pensate, per citare soltanto un caso, al contributo che un attore come John Barrymore aveva portato al film *Ventesimo secolo.*

Tutti gli altri elementi della *Gloriosa avventura* — interpreti secondari in perfetta scelta e distribuzione, montaggio esemplare della parte finale del film, tecnica consumata dei trucchi, regia scaltrita, ecc. — concorrono con l'elemento principale Gary Cooper, a fare di questa *Gloriosa avventura,* un film che, per i suoi pregi esteriori, non dimenticheremo facilmente.

M. M.

CAPITAN FURIA

(Capitan Fury)

Paese d'origine: U.S.A. - *Casa di produzione*: United Artists - *Regista*: Hal Roach - *Tecnico del suono*: William Randall - *Scenografo*: W. L. Stevens - *Costumi di* Harry Black - *Musica di* Marvin Hatley - *Interpreti*: Brian Aherne, Victor Mc Laglen, Paul Lukas, June Lang, John Corradine - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

Un metro rigorosamente estetico non può essere il solo valido per chi voglia giudicare delle opere cinematografiche: chè numerose sono, tra queste, quelle che, pur senza attingere il livello dell'arte, mantengono una certa dignità, taluni pregi formali, delle suggestioni psicologiche che sono indubbio segno di intelligente ed accorto mestiere. Fra esse si può annoverare questo *Capitan Furia,* in cui sotto la regia di Hal Roach, Brian Aherne, Victor Mc Laglen, June Lang e Paul Lukas, vivono la storia vecchissima, e pure sempre ricca di risorse dal punto di vista cinematografico, che, dopo avere dato vita ai racconti e poemi cavallereschi, nonchè alla letteratura amena del secolo passato (che vanta autentici capolavori del « genere », quale « *I tre Moschettieri* », trovò le sue consacrazioni classiche nei film del ciclo « western » e in certe avventure del vecchio Douglas: *Robin Hood,* ad esempio.

Ed una variazione sul motivo di *Robin Hood* si può considerare questo racconto nel quale un forzato di anima generosa deportato nella zona più lontana dell'Austrialia, evade e costituisce una banda allo scopo di liberare i coloni dalle avide insidie di uno

speculatore privo di scrupoli. Dopo alterne vicende, che tengono sospeso il cuore degli spettatori, la giustizia trionfa, Capitan Furia, in considerazione dei suoi meriti, viene graziato, e sposa la figlia del più onesto e puritano fra tutti i coloni. È la conclusione immancabile di tutte queste favole nelle quali ad una psicologia piuttosto schematica ed elementare si accoppia un ritmo serrato di fatti che scaturiscono l'uno dall'altro secondo una successione particolarmente efficace ad incatenare l'attenzione ed a risvegliare certi sentimenti semplici ed universali che sbocciano in una partecipazione non dissimile dal « tifo » sportivo.

Non di arte si può parlare in questi casi: ma di abilità cosciente così delle possibilità narrative del cinematografo come dei caratteri tipici e specifici del linguaggio cinematografico, si può e si deve parlare, quando il tema ha trovato la sua soluzione in uno svolgimento non ignaro di quell'insieme di valori che determinano il cinematografo come espressione autonoma inconfondibile. E sono i valori di una composizione dei vari episodi, di una recitazione, di una fotografia attente sempre ai risultati che dovranno conseguire nel montaggio.

Argomenti come questo di *Capitan Furia* costituiscono, si può dire, la pietra di paragone a cui giudicare il livello di un « mestiere » cinematografico. Chè il problema di quanti danno la loro opera ad un film cosiffatto consiste nel non dispedere le possibilità fantastiche ed emotive che la materia comporta, nel saperle sfruttare nella misura più efficace e persuasiva.

Hal Roach non si può dire abbia tradita la buona scuola dalla quale proviene: ci ha data una narrazione emozionante, impetuosa, quale si conveniva al soggetto, con giusta distribuzione di interni ed esterni, con efficace modo di legare le varie inquadrature; per stacco, per dissolvenza, per passaggio di mascherino, a seconda delle esigenze narrative.

Prevalgono, come è giusto e doveroso in un film di avventure gli esterni ariosi, le panoramiche nelle quali la presenza di una derminata forma (struzzi, canguri) vale ad instaurare un certo « colore locale ». Nè l'antico produttore di film comici si è dimenticato delle proprie tradizioni: chè nel gusto di certe trovate, nello spicco dato a taluni personaggi laterali è palese l'impegno di chi ben conosce come si debbano fare ridere i pubblici cinematografici: e non è assente, in codesto ricordo, la tradizionale « botta sul cranio »: sempre efficace, specie se colpisce l'antipatico, il malvagio, il nemico, insomma, su cui si appunta l'avversione del pubblico.

L'interpretazione, pur senza oltrepassare i limiti strettamente industriali dell'opera, è accorta ed efficace; è, quel che più conta, cinematografica, in quanto si affida esclusivamente al valore espressivo delle immagini. Brian Aherne è un Capitan Furia quale deve essere un personaggio che incarna il mito, caro alle letterature popolari, del « bandito gentiluomo »; leale, sincero, generoso, e traspaiono, codeste qualità, anche dai lineamenti fisici. Come è giusto, dal momento che il bandito deve suscitare l'amore di una fanciulla tenera ed ingenua quale riesce ad essere June Lang, nella parte della figlia di un colono inflessibile, chiuso in un suo diffidente rigorismo moralistico. Rigorismo al quale sembra dare valevoli pretesti il comportamento di Victor Mc Laglen, compagno erculeo e non troppo intelligente di Capitan Furia; e ancora attaccato ai ricordi di una antica professione di ladro. Ricordi che non si dileguano nemmeno di fronte al Governatore, quando il nostro Mc Laglen intasca, con il suo gesto abituale, il sigillo del Governo.

R. A.

SONO COLPEVOLE

(I STOLE A MILLION)

Paese d'origine: U.S.A. - *Casa di produzione*: New Universal - *Regista*: Frank Tuttle - *Soggetto di* Lester Cole - *Sceneggiatura di* Nathaniel West - *Operatore*: Milton Krasner - *Scenografo*: Jack Otterson - *Costumi di* Vera West - *Montaggio di* Edward Curtis - *Tecnico del suono*: William Fox - *Interpreti*: George Raft, Claire Trevor, Dick Foran, Henry Armetta, Victor Jory, George Chandler -

Casa di doppiaggio: Itala Acustica . *Casa di distribuzione per l'Italia*: I.C.I.

L'inizio di questo buon film americano parrebbe quasi un compendio, ad uso dei volenterosi osservatori, di quelle che sono le qualità più sicure e più valide del cinema di lassù. Un fatto molto semplice si racconta senza il minimo indugio, e mentre il fatto si va svolgendo, con una rapidità e una precisione che non bisognano nemmeno di parole (tant'è vero che il dialogo serve solamente a punteggiare, come dovrebb'essere norma di un buon dialogo cinematografico, a punteggiare e a risolvere in più veloci scorci), il personaggio, contemporaneamente, si descrive e si chiarisce grazie al breve e intenso fatto che lo ha al centro, e la tesi del film viene impiantata, alla buona ma nettamente. In uno spazio minimo, l'atmosfera, l'azione e le conseguenze di essa e d'un carattere si aprono davanti all'incantato occhio dello spettatore. Si racconta in due parole il fatto di questo felice principio di film: Harris, un impulsivo guidatore di taxi, deve guadagnarsi i soldi per comprare una vettura sua; perciò soffia ai colleghi più servizi che può; ma questi si vendicano, facendogli cadere il taxi in acqua. Si capisce ampiamente che quell'istinto così feroce che lo guida, porterà il giovane a soffrire per tutta la vita. Ma, vedete, si perde più tempo a dirle, queste cose, che a vederle.

In fondo, non è altro che l'accavallarsi ordinato di formule collaudate, il mestiere che sempre meglio si concentra e si conchiude in una sintesi che fa groppo e racconto, una meccanica cosciente di se medesima. Il « prodotto » dell'industria si nobilita sovente in accenti di schietta bellezza, quando ogni tocco di abilità e di materiale sicurezza confluisce alla costruzione, che non sempre regge per tutto un film, d'uno stile.

L'inizio di *Sono colpevole* è forse un esempio di stile, o di stilistica appropriata a un brano di racconto qualunque. È il segreto d'un artigianato attento e felice, che da un maggiore amore trae ogni tanto un sugo affascinante, com'era costume d'ogni antico artigianato. Per questo, ci fa piacere di constatare la riuscita d'un brano come quello succitato. Ed è forse ancora dall'artigianato che escono le opere di un Hathaway e d'un La Cava; un artigianato sensibile e affettuoso può giungere fino al *Godfrey* o ad *Alice Adams?* La questione va forse impiantata in altra sede, in altro momento.

Quanto a *Sono colpevole*, dopo quel ritmo folle dell'inizio troviamo un racconto più disteso, ricco di convenzioni e di giri risaputi, dei quali certo non falla l'effetto. Si giunge così alle estreme conseguenze del carattere di Harris, che è portato con giustezza psicologica e narrativa; ma nulla più ci sorprende. Resteranno episodi meglio definiti o rifiniti degli altri, e una tensione che non si spegne sino in fondo. Ritroveremo perfino i mandorli in fiore di *Marcia nuziale* in una patetica scena dove l'evaso si incontra con la tenera e coraggiosa moglie, e in un risoluto finale all'aria aperta risentiremo un antico piacere d'una realtà veduta al vivo.

Più di tutto fa corpo nel film l'umana, appassionata e schietta interpretazione. Come sempre, le figure maggiori e le minori sono trattate con quella svelta ma lodevole cura onde si giova l'ambientazione di questi film « ben fatti ».

George Raft costruisce il suo personaggio con un approfondimento geniale e privo di concessioni, con una forza, una coerenza e un sentimento di vero artista. I maggiori attori del cinema americano, loro sì, si impegnano con un rigore ammirevole. E Raft conferma la sua grandezza sobria e quasi dimessa. Claire Trevor, eccellente già nello *Stagecoach* di Ford, gli è accanto con una misura e una tenerezza prive di facili effetti: basterebbero i suoi primi piani finali per dircene la sincera vena. Victor Jory compone con intensità un personaggio convenzionale di cattivo.

G. P.

ZENOBIA

(ZENOBIA)

Paese d'origine: U.S.A. . *Casa di produzione*: United Artists . *Produttore*: Hal Roach . *Regista*: Gordon Douglas . *Soggetto di* Walter De Leon, Arnold Bela-

gard - *Sceneggiatura di* Corey Ford - *Interpreti*: Oliver Hardy, Harry Langton, Billie Burke, Alice Brady, Jean Parker, June Lang - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

Il cinema americano è, del resto giustamente, ammirato per una sua prerogativa ritenuta inimitabile: quella di saper partire e arrivare senza perdere, durante il cammino, brandelli d'abiti e di belle stoffe, che restino magari aggraffiati agli spini che fiancheggiano la strada maestra. Ovvero le intenzioni, siano povere o ricche, vengono sempre realizzate e se si vuol giungere a un risultato di dieci, non ci si accontenta poi, tirate le somme, di un modico sei.

Fa un certo maligno piacere di vedere smentita la regola a proposito di *Zenobia*. Per meglio chiarire, si sa pure ch'essi giungono a questo dieci su dieci nei film d'un certo impegno industriale: i film minori, proprio minori, sono quello che sono. Ma il buon cinquanta per cento della matematica e non sempre ispirata produzione americana, obbedisce a questa regola, le tiene fede. Si deve ad essa il più, forse, dell'universale fortuna dei film « yankee ».

Zenobia, veramente, era un film ambizioso. Bisognava dare a Oliver Hardy, rimasto solo, giustificazioni più concrete e più realistiche del solito, costruirgli un personaggio; ma soprattutto offrirgli un contorno ricco e affascinante. Si sceglie il costume, come l'elemento meglio atto a dare eleganza e sapore e colore; invece delle solite attricette di secondo piano che figurano generalmente accanto a lui e a Stan Laurel, si trovano soliste in piena forma, quali Billie Burke, Alice Brady, Jean Parker e June Lang (figurarsi che quest'ultima, che molte volte vedemmo addirittura protagonista, ci offre una particina di terzo piano); si rispolvera la vecchia faccia di Harry Langton, e si scelgono un nugolo di quei caratteristi infallibili, dall'ineffabile negro Stepin Fetchit al giudice John Farrell Mc Donald. Per di più, si lavora su un soggetto che ha una sua nobile e rara impalcatura morale (ed è l'unica cosa che resta, sia pure con qualche eccesso di discorsiva vaghezza) e vanta, al centro, una trovata graziosa: quella dell'elefantessa che per gratitudine non si spiccica mai dal dottore che l'ha saputa guarire.

E non c'è che dire: tutto questo c'è nel film, ogni arma tira i suoi colpi potenti, ma gli effetti solo raramente arrivano fino a noi. Si notano sensibili errori di tempo (proprio dove si direbbe gli americani non possano fallir mai), le cose non legano come avrebbero dovuto, la comicità è blanda, ci sono perfino trovate che non assumono quel pronto rilievo che aspettavamo.

Billie Burke e Alice Brady eseguono per lo più a vuoto le loro immaginose e ricche pantomine, e Oliver Hardy esita tra un'interpretazione realistica e affettuosa e le sue abituali catastrofi buffe; l'elefantessa è straordinariamente brava, furba e intelligente, ma — salvo i cento metri della sua corsa dietro Oliver — non si sa trarre il massimo partito da quella sua mole cordiale. Harry Langton infine, che forse aveva il compito di rimpiazzare Laurel, si dimostra inferiore al compito: tant'è vero che dopo un po' lo si lascia da parte, e la sua resta una figuretta di contorno. Le reazioni di questo vecchio comico, che ai suoi tempi fu una « stella » (io ricordo un suo amenissimo filmetto, *Assi della tremarella*, dov'egli manifestava una forza sicura; e la sua carriera va da una serie numerosa di « comiche » con Mack Sennett a un'altra, posteriore, con Hal Roach; ed egli è legato, curiosità storica, ai primi due film che Capra diresse, *The Strong Man* e *Long Pants*) risultano nettamente sfuocate.

È un film mancato, dunque, malgrado tutte le intenzioni d'una partenza piena d'attenzione. L'ambiente è costruito con cura, ma senza tocchi fantasiosi; e Hardy finisce col comporre una buona interpretazione, piena di umana intelligenza, ma senza giungere, tutto sommato, a un'efficacia che basti da sola, come nel caso di un Raft in *Sono colpevole*, a sostenere le mancanze del film. Il personaggio di quel dottore umano e pieno di cuore, che ama cristianamente gli uomini, negri o bianchi che siano, tutti con il medesimo affetto, ha una sua viva nobiltà, e le idee ch'egli serve ci toccano profondamente: è questa la sola parte attiva del film.

G. P.

IL MASTRO DI POSTA

(DER POSTMEISTER)

Paese d'origine: Germania; *Casa di produzione*: U.F.A.; *Gruppo di produzione*: Erich v. Neusse; *Regista*: Gustav Ucicky; *Soggetto da una novella di* A. S. Pusckin; *Adattamento di* Gerhard Menzel; *Sceneggiatura di* Gustav Ucicky e Gerhard Menzel; *Scenografi*: Werner Schlichting e Kurt Herlth: *Operatori*: Hans Schneeberger e Hans Staudinger; *Tecnico del suono*: Alfred Narkus; *Musica di* Willy Schmidt Gentner; *Interpreti*: Heinrich George, Hilde Krahl, Siegfried Breuer, Hans Holt, Franz Pfaudler.

LA NOVELLA E IL TRATTAMENTO.

Vario può essere oggi il destino di un'opera letteraria, e non solo di quelle famose, note anche a chi non ha abitudine alla letteratura. Si va a scovarle — sceneggiatori, registi, produttori — nei ripostigli più reconditi, e dove una critica troppo frettolosa le avevano abbandonate, oppure nella riconoscenza di una strettissima cerchia di letterati, e se ne fa un film.

Vuol essere, questo, un monito a tutti gli scrittori viventi e da venire, perchè nelle loro pagine, d'ora in avanti, tengano conto di questa nuova possibilità? Già troppo si è affermato che letteratura e cinematografo, pena la confusione delle due diverse armonie, devono restare su diversi piedistalli. Ma l'influenza che ha esercitato e continua ad esercitare l'una arte sull'altra, non si può negare. In America quasi tutta l'ultima letteratura ha subìto suggerimenti venutile dal cinema, e in Francia tutta l'ultima produzione cinematografica è stata influenzata da una particolare letteratura: il verismo.

Per quest' ultimo caso i rapporti sono rimasti solo di « contenuto », quasi sempre occasionali quelli di « stile ». Lo dimostrano le grandi opere letterarie fin qua tradotte in cinematografo, dal « *Don Chisciotte* di Pabst, a *Delitto e castigo* di Chenal. Peccato che per un migliore e maggiore esame, non esistono per l'altro caso opere nate dal cinematografo e tradotte in letteratura.

In altra sede noi abbiamo già sostenuto che è preferibile trasportare sullo schermo quel genere di romanzi, o racconti, classificati sotto il nome di « letteratura amena », poichè spogli della condizione assoluta che fa la personalità di uno scrittore, mentre sarebbero da lasciare da parte quelle altre vere opere letterarie, già troppo precise nella loro « forma ».

Che cosa può nascere dalla riduzione di un romanzo di Faulkner *Pylon*, o dal romanzo di Alain Fournier *Le Grand Meaulnes*, se non una seguenza di ritmi più o meno raggiunta, mentre resterà necessariamente nei libri quella fra le cose più importanti di un'opera letteraria « la scrittura »?

Un grande regista potrà farne una bellissima cosa, come è stato per le opere sopracitate, ma che niente, mai, avrà a che fare con l'opera letteraria, almeno nei suoi pregi interiori.

Questo *Mastro di Posta*, tratto dall'omonima novella di Puschin, sembra, a prima vista, dare torto alle nostre teorie, ma se si esamina attentamente il racconto, si vedrà che abbiamo ragione. E basterebbe ciò che da una novella di poco più di venti pagine, si è dovuto inventare: « movimenti, effetti drammatici e spettacolari », tutte cose di cui il cinematografo, diremo, quasi non può fare a meno, mentre possono essere estranee alla letteratura.

Non si vuole affermare con ciò che la riduzione cinematografica sia inferiore al racconto, anzi se non temessimo l'ira dei professoroni con

barba, diremmo che il film niente ha da invidiare alla novella, pur restando da essa una cosa staccata, pur essendo solo un punto di partenza di certi motivi.

Per gli episodi inventatevi dal riduttore, il dramma è stato reso più efficace, più evidente di quanto non fosse in Puschin. Nel racconto l'azione è tutta concentrata sul povero padre Simeon Vyrin, mastro di posta, abbandonato improvvisamente dalla figlia Dunia che ha seguito a Pietroburgo il giovane ufficiale Minskij. In seguito, egli scopre gli espedienti usati dall'ussero per portargli via le ragazza, e divenuo sospettoso si reca in città onde cercar di ricondurla di nuovo con sè. « Il povero mastro di posta non capiva come egli stesso avesse potuto permettere alla sua Dunia di andare insieme con l'ussero, come gli fosse venuto l'abbaglio, e che cosa fosse successo allora con la sua ragione ».

Solo di scorcio erano visti Dunja, Minskij, e tutti gli altri personaggi che vi si affacciano. In pochi momenti, nella novella, appare Dunja, ma essi sono bastati al riduttore per sapere quale natura dovessero attribuirle.

« Dunja rientrò col samovar. La piccola civetta notò fin dalla prima occhiata l'impressione da lei prodotta su di me; abbassò gli occhi celesti, io presi a discorrere con lei, ma rispondeva senza alcuna timidezza come una ragazza esperta ».

E ancora, più giù: « alla fine mi accomiatai da loro, il padre mi augurò buon viaggio e la figlia mi accompagnò fino alla carretta. Nell'andito mi fermai e le chiesi il permesso di darle un bacio. Dunja acconsentì».

Il primo incontro, poi, tra Dunja e Minskij è nel cinematografo descritto con una forza espressiva che non si trova nella novella. In quest'ultima, infatti tutto sembra passare in seconda linea per il maggior dramma del padre, nel film invece direi che il dramma più grande sarà quello di Dunja.

Che dire della bellissima scena in cui Simeon, ormai convinto da Minskij che deve portarsi via la figlia, li fa sostare ancora un minuto per innalzare una preghiera, come è costume, prima di ogni partenza? Quando il vecchio ha terminato di pregare, si volta, ma i due giovani sono già fuggiti.

Stanno al centro del film gli episodi più drammatici. Nella novella così è raccontato l' incontro tra il vecchio e Dunja, in città: « Il mastro di posta si avvicinò alla porta aperta e si fermò. Nella stanza magnificamente arredata, Minskij sedeva assorto; Dunja, vestita con tutto lo sfarzo della moda, seduta sul bracciolo della poltrona di lui, come una cavallerizza sulla sella inglese. Guardava con tenerezza Minskij, i suoi opachi e ricciuti capelli neri, le proprie dita, scintillanti di anelli. Povero mastro di posta! Mai sua figlia gli era apparsa così bella; era costretto ad ammirarla. Chi c'è? — chiese ella, senza alzare il capo. Lui continuava a tacere. Non ricevendo risposta Dunja alzò la testa... e con un grido si abbattè sul tappeto. Minski, spaventato, si lanciò a sollevarla, e ad un tratto, scorgendo sulla porta il vecchio, lasciò Dunja e si avvicinò a lui tremante dalla collera.

— Che cosa vuoi? — gli disse, stringendo i denti. Perchè m'insegui da per tutto come un brigante? O mi vuoi sgozzare? Vattene! — e con la mano robusta afferrò il vecchio per il bavero e lo spinse fuori sulla scala ».

Nel film invece: una corsa precipitosa di Dunja nella braccia del padre sconvolge lo stato d'animo dell'uomo accecato dal dolore. Fra le carezze, le lagrime, gli abbracci ripetuti di sua figlia, egli è improvvisamente convinto della sua innocenza. Vorrebbe parlare per scusarsi, chiedere perdono a lei se ha potuto

pensare male, ma Dunja non gliene dà il tempo. Lo rialza da in ginocchio, gli è sopra con la sua voce singhiozzante ogni qual volta questo si appresta ad aprir bocca.

Tutto il resto del film, fino alla partenza del vecchio, conserva questo tono nervoso, eccitato, isterico del dramma della ragazza. Fra le cose più belle che abbiamo visto in cinematografo l'episodio del finto matrimonio di Dunja con Minskij, inventato di sana pianta dal riduttore, sottolineato dalla danza del povero Simeon con la meretrice, dalla voce rauca di Dunja sconvolta, che incita gli invitati al divertimento, dalla preghiera che innalza il vecchio prima della partenza in mezzo a tutti, e che si inserisce come ricordo dello stesso motivo all'inizio del film, ma non per lo spettatore, bensì per la tragedia di Dunja, fino al bacio che Minskij dà alla ragazza in stazione, per soffocare l'urlo di dolore e di richiamo di lei per il padre che si allontana con il treno e che non vedrà mai più, poichè certo dentro di sè ha già deciso il suicidio.

In contrapposizione il povero padre in treno parla con i suoi vicini della nuova e felice posizione di sua figlia, che, come lui crede, ha sposato un capitano degli usseri.

Nella lettura del racconto, troviamo qua e là, del materiale plastico del quale il regista avrebbe potuto servirsi. Nella vecchia casa di Simeon sono appesi alla parete dei quadretti: « Essi raffigurano la storia del figliuol prodigo. Nel primo, un vecchio venerando col berretto da notte, e la veste da camera congeda l'irrequieto giovane che in fretta riceve la sua benedizione e la borsa col danaro. Nell'altro, a chiare tinte, è rappresentato il contegno dissoluto del giovane; costui siede a tavola, circondato da falsi amici e da donne spudorate. Poi, il giovane squattrinato, vestito di cenci e col tricorno, pascola i porci e divide con essi la mensa; nel suo viso è espressa una profonda tristezza mista di pentimento. Infine è rappresentato il suo ritorno al padre: il buon vecchio con lo stesso berretto da notte, e con la medesima veste da camera, gli corre incontro: il figliol prodigo sta in ginocchio... ».

Ma Ucicky non è un esteta. La sua regia non si concede soste, non si compiace di sottolinearla con elementi plastici che possono venire in aiuto dei fatti narrati. Il materiale drammatico è tanto forte, e così grande da permettergli di tralasciare di servirsi di simili contrappunti.

Notate con quanta sobrietà si inizia il film, con quant'altra, quasi per una fondamentale legge di equilibrio, si chiude: là una carrozza che avanza fra la neve, qua la stessa carrozza che si allontana.

g. d. s.

La Regia.

Il viennese Gustav Ucicky, russo d'origine, possiede un talento equilibrato ed ampio, che potremmo, essenzialmente, definire di narratore. È uno dei più recenti grandi nomi della regia, la sua affermazione essendo posteriore al sonoro. Nato al cinema come tecnico, Ucicky rivolgerà sul principio la maggiore attenzione ai risultati meccanici dei suoi film; per dirlo più chiaramente, si notò subito di questo regista la buona padronanza della fotografia e del sonoro, la precisione dei movimenti di macchina, l'euritmia del montaggio. Ci vollero anni, però, perchè egli superasse definitivamente una sorta di rispettosa soggezione, di prosternazione idolatra; venuto su in un tempo di glorificazione del progresso meccanico, da giovane il modesto e sensibile uomo si attaccò di certo con amore ingenuo a tutto ciò che agiva automaticamente, alle forze che generavano il moto, incominciando da ragazzo col « meccano ».

Accanto a questo « hobby », comune all' infanzia e all'adolescenza della sua generazione (Ucicky è nato nel 1898), il futuro autore del *Postmeister* si esercitava in compiti giudicati forse meno piacevoli, ma eseguiti con uno scrupolo che frutterà domani: si vuol dire che quel superamento d'un succube amore alla macchina sarà suscitato non solamente dal ribelle istinto dell'artista, ma anche dalla molla disinteressata e quietatrice della cultura.

Ucicky — basta guardarlo in faccia, quella faccia cavallina dagli occhi pensosi e chiari, dove i solchi attorno alle morbide labbra sembrano essere stati tracciati dall'applicazione e dalla comprensione, da una diuturna fatica umanistica — dev'essere insomma un intellettuale, fattosi però non solo all'insegnamento dei libri, ma anche, cordialmente, all'esperienza della vita vissuta.

Dal suo possesso delle fasi tecniche del film nascono i primi risultati espressivi nella sua opera: il ritmo del montaggio nelle scene salienti dei suoi primi film (dall'*Immortale vagabondo* a *Spionaggio eroico*), le battaglie navali nell'*Inferno dei mari*, la partenza del treno sulla linea rimessa febbrilmente in ordine in *Fuggiaschi*, la fotografia e il suono nell' incontro tra Giovanna d'Arco e Carlo VII in *Mädchen Joanna*.

Si avvertiva sempre di più un polso (gli americani direbbero un « tocco ») in questi film, ma Ucicky era ancora in una lenta e prolissa fase di maturazione. Sentivi il tecnico nel senso sopra detto, sentivi l'ultimo campione d'una scuola, la scuola germanica del Kammerspiel, della corrente espressionista, della potente e contrastata fotografia, degli imaginosi contrasti veristici e simbolici. Ma tutto questo tradiva una sorta di digestione frettolosa e incompleta, non era ancora entrato a formare un nuovo stile. Si sentiva di trovarsi di fronte a un temperamento, ma uno nel quale una centrale deficienza di equilibrio provocava retorici e fastidiosi turgori; le cose gli si gonfiavano tra le mani come pasta sotto l'effetto del lievito; ma pareva fosse un lievito mostruoso, che costringesse i pani a forme pletoriche e ributtanti.

Invece, perchè l'assimilazione fosse completa, essa doveva compiersi, per così dire, al massimo d'ogni possibile conseguenza. E quando il nostro concetto di Ucicky pareva fermo e fissato per sempre, l'artista uscì dalla vecchia pelle sgargiante e si presentò rivestito di colori miti, brillanti e intensi, che giocavano in una placata armonia. Liberatosi di tutte le esperienze nel senso esterno, se ne sentiva vibrare dentro le intime e discretissime risonanze.

Eravamo insomma arrivati al *Postmeister*.

Il sangue del russo lo guidò a una composizione delicata e precisa deldell'ambiente: almeno nel caso che tutte le nostre esperienze libresche sulla Russia del tempo di Pusckin erano concordi con la nuova immagine ucickiana. Ma nell'ambiente si inserivano, combaciandovi in modo perfino commovente, i massimi e i minimi personaggi, pareva che lo spirito del Tolstoi di *Anna Karenina* vegliasse sull'interiore verità umana dei nobili galanti in uniforme, e che il Tolstoi proletario (quello d' un racconto come *Polikuschka*, ad esempio) incombesse sulla sofferenza del mastro di posta e sul modo di muoversi è di discorrere degli stallieri, degli abitanti della casa popolare di Pietroburgo e della donnetta che il mastro incontra sul treno; e che ancora Tolstoi, ma quello di *Resurrezione*, tenesse in un certo senso quelle sue enormi mani quasi divine sul capo di Dunjàscia.

Questo è un primo risultato parziale del film da ritenersi compiutamente valido. Ma dove il film riesce universale è nel dramma, dei per-

sonaggi, nella loro struttura psicologica. Ucicky si rivela uno dei più schietti psicologi del cinematografo.

Dove lo scrittore arriva con tecniche diverse (il monologo interiore dei personaggi, o la descrizione obbiettiva dei loro moti, o l'intrusione didascalica dell'autore), e sempre con le parole, lo psicologo cinematografico dovrà arrivare con gli effetti consentiti dal mezzo suo.

E Ucicky, che una volta si perdeva facilmente in ampollosi indugi, in gratuite fiorettature stilistiche, nel *Postmeister* si serve con un rigore probo, con un'ispirazione fervida, con una coscienza ineguagliabile delle possibilità e del rendimento espressivo del film, d'un linguaggio stringato e possente.

La macchina è letteralmente scomparsa, non ti accorgi — se non ci metti un'attenzione particolare di professionista — del suo moto e della sua presenza. Quella soggezione alla tecnica è superata con un rovesciamento netto della posizione: ora è la tecnica che è soggetta, con una umiltà che toglierebbe al più risoluto denigratore del cinema-arte per quel sospetto di fattura meccanica, ogni deliberazione ragionata. Tutti i valori stilistici imparati alla scuola dei Lang e dei Wiene si raggrumano in una sapienza che è così grande che non la senti più. Come il grande scrittore ridona nuova virginità a espressioni disusate adoperandole in quella certa misura musicale (citerò, col Flora, il leopardiano « *Placida notte, e verocondo raggio* ») che le rinnova e le decanta, così Ucicky, per significarci il desiderio di buttarsi nella Neva onde Mitja, scoprendo in quella Dunja creduta pura, una prostituta, è assalito, si serve dell'abusatissimo modo di riempire lo schermo della scura distesa d'acqua. Si direbbe ne debba venire frantumata l'unità stilistica del film (tutta fatta di cose animate), rotto il ritmo del racconto: invece quelle gonfie onde minacciose, lente e come putride compongono un'immagine, per l'appunto, animata, e nel contrasto di ritmo si produce una spezzatura che toglie il respiro. Quella visione solenne, che ferma di botto il racconto, corrisponde a un accordo basso e cupo, lentissimo, che s'insinui in una sinfonia fino allora agitata, tempestosa. Vale come certe soste improvvise in una prosa, che sconvolgono, soste o rivelazioni inattese come in un racconto di Kleist.

Un assai saggio partito trae il regista dal sonoro e dal dialogo. La musica s'accende fortissima al culmine dell'azione, e così il tono delle voci. Tutto il film è sussurrato: e ineffabile è l'impressione profonda che l'alzarsi disperato delle voci provoca. Non si poteva scoprire un mezzo migliore per esprimere la tragedia, per rendere la perturbazione degli animi. Nella scena dell'addio tra il padre e la figlia, alla stazione, l'ansito del treno, la musica che prorompe, l'acuto delle voci umane, compongono un'atmosfera che agghiaccia il cuore. Perfetto risulta in tutti i casi il sincronismo patetico tra il suono e l'immagine.

Per il loro modo di parlare, ora attenuato ora rauco ora acceso, i personaggi manifestano volta a volta i propri sentimenti. È una notevole conquista: il dialogo conta più come rivelazione d'uno stato d'animo, come rumore espressivo, che non come sostegno del racconto. Le cose dette, o servono ad evitare lungaggini superflue nella narrazione ottica (e questo è un uso ormai accettato dai buoni registi) o coloriscono l'impressione che l'atteggiamento dei visi va comunicando.

La regia come partecipazione affettuosa ma nello stesso tempo, si vorrebbe dirlo, epica: guidati da una mano invisibile e possente, parrebbe che i personaggi vivano la loro propria e necessaria esistenza. Non c'è frattura nel loro ciclo; l'unità

vien data da questo affetto e da questo epico distacco miracolosamente compenetrati insieme, dalla poetica semplicità onde ogni cosa fatalmente si conchiude. In questo senso, l'allontanarsi finale, in quella poeticissima neve squallida, in quel suono di campanelli delle trojke che richiama la tolstoiana *Tempesta di neve,* sta a riassumere col minimo degli effetti e il massimo dei risultati tutto il raro e schivo timbro del film, un film al quale non ha presieduto, evidentemente, nessuna delle frasi obbligate che i produttori sono soliti imporre agli artisti del cinema.

Che il merito debba risalire in massima parte a Ucicky, è cosa pacifica.

g. p.

L'INTERPRETAZIONE.

L'armonia del *Postmeister,* dal punto di vista dell'interpretazione, è un'armonia veramente eraclitea, nasce da elementi discordanti che cozzano dapprima tra loro e trovano infine il punto di fusione. Se ne tracciassimo il grafico, risulterebbe una linea spezzata, irregolare, a sbalzi e ricadute al disopra e al di sotto della normale: in alto l'urlo, in basso il sussurro; s'intende, riguardo alla intensità, non alla bravura, che è sempre uguale e moltissima.

Accade raramente di assistere ad una interpretazione così in balìa degli avvenimenti; e questo vuol dire che personaggi e interpreti si sono fusi alla perfezione e non è più possibile isolarli. E siccome i casi qui, ripetiamo, facilmente si esasperano per poi ricomporsi, e anzi distendersi in un'atmosfera sfibrata dall'acutezza precedente; siccome c'è in questi uomini e donne quel tanto di nervosismo, di isterismo che li rende fedeli alla tradizione russa in generale, alla Pietroburgo fosca e libertina nella quale agiscono in particolare; così è naturale che le loro azioni saltino dal furore alla rassegnazione, dalla violenza al pentimento, in modo che tutto appaia un gioco mirabilmente contrappuntato, una sinfonia nella quale a tratti un assolo s'innalzi o s'abbassi a dominare. Talvolta è George, tal' altra Hilde Krahl. Ma il ritmo interpretativo generale dell'opera nasce appunto dalla consonanza di questi elementi discordi, intelligentemente discordi.

Noi non sappiamo se l'arte di Heinrich George sia frutto un esteriore meccanico formalismo — come voleva Diderot — o rappresenti un superamento irreale dell'attore delle sue proprie personali caratteristiche — come vuole Pudovchin —; sta il fatto che basta raffrontare il George di *Fortunale sulla scogliera* (dove peraltro l'interpretazione aveva una importanza relativa), rozzo, manesco, sensuale, e il George incosciente, fatuo di *Jud Süss,* con l'odierno, per comprendere quale tempra d'attore egli sia e come i suoi ruoli abbiano tutti una organicità, una intierezza solo ottenibile attraverso un lungo, faticoso, analitico studio del personaggio, cioè a dire attraverso un lavoro nel quale la passione e la serietà stanno a pari con il genio.

Una delle prime inquadrature lo mostra rincantucciato su una panca, a parlare della figlia morta, con una voce che è un bisbiglio, una voce di bambino afflitto che racconta, un leggero sorriso sulle labbra a scusa di quanto dice. Subito quest'uomo ispira una gran pena; non sappiamo niente di lui, nè del nome che le sue labbra pronunciano con tanto amore, ma balza agli occhi lo strazio e la felicità che devono esser passati su quel volto perchè si riducesse così: scavato, la barba incolta, gli occhi lacrimosi, e quel flebile lamento: « Sie war ein Engelein... ».

Mille volte il vecchio ha narrato questa storia, più per sè che per gli

altri; ogni viaggiatore che sosti nella sua capanna solitaria gli è pretesto per riandare negli anni, a rivedere Dunja che si reca a Pietroburgo, Dunja che sposa un ufficiale degli Ussari, che lo abbraccia furiosamente e piange e lo chiama «papuscha». Ora, se proprio non sono questi i fatti specifici che la vista del volto di George suggerisce, state pur certi che non ci s'allontana troppo dalla realtà; tanto è precisa l'espressione, commossa la parola, perduto lo sguardo. Poi comincia la rievocazione.

Ed ecco un George rinvigorito, al quale la presenza della figlia idolatrata stende sul viso una tranquillità assoluta, una fiducia nel mondo e negli uomini che poi provocherà la catastrofe, o perlomeno la accelererà. L'ammiccare ingenuo ch'egli fa alla figlia, quando l'ufficiale stizzito per non aver trovato cavalli pronti alza la voce, affinchè cerchi di calmarlo con la sua dolcezza, i suoi occhi splendenti, determina nello spettatore un moto istintivo di rabbia; pare impossibile tanta cieca buona fede, s'intuisce che di lì nasce il dramma, e francamente si vorrebbe tirar la giubba al vecchio tonto per aprirgli gli occhi, ma il vecchio è tonto per davvero, meravigliosamente tonto e non c'è niente da fare, se non guardare e plaudire.

« Wielleicht auch in die Neva... » mormora in un soffio sul portone della casa di Dunja, e fa tre o quattro inchini agli uomini che l'hanno messo fuori, e pochi istanti prima, con quegli stessi uomini, aveva lottato trovando la forza chissà dove, e aveva gridato sul viso dell'amica di Dunja e l'aveva supplicata di dirgli la verità.

Questo è dunque il *Mastro* di George: un primitivo, tutto sensi; non il cervello gli suggerisce le azioni, ma il cuore, ma i nervi; perciò l'ira è altrettanto spontanea in lui come la commozione o l'allegria. Si veda il passaggio dall'uno all'altro stato d'animo nella scena dell'incontro con la figlia: un vasto salone tappezzato di grandi quadri, i due nel centro, in campo medio. Qui Ucichy fa inginocchiare il vecchio in segno di estremo pentimento (ed è un tocco da maestro), ma guardiamo bene quest'uomo quando la macchina ce lo porta vicino: è tutto lì il paradosso della situazione, nei suoi occhi chiari spalancati e umidi, di persona che non ha più la forza di connettere, tanto son turbinosi e imprevisti gli eventi che attraversa. Di contro si veda il suo amor proprio, la sua ambizione paterna durante la prova dal sarto e in treno, e la sua gioia nel leggere la lettera di Dunja al cavallo (forse il momento più toccante di George), si veda la danza in occasione del matrimonio: è stanco il fisico, al punto che dovrà essere sorretto per non cadere, ma l'animo ha bisogno di sfogo, la contentezza è troppa perchè possa rimanere tutta dentro, e le movenze di George, per questa contentezza, si fanno persino eleganti, in lui, grosso e pesante come è.

Tutto ciò è molto significativo. Come lo è poco dopo il fatto che l'attore sappia trovare nei gesti e nella voce una delicatezza materna, commista a un imbarazzo tutto maschile, allorchè spiega alla figlia cose che avrebbe dovuto dirle la mamma, cose che riguardano la prima notte di nozze... Situazione fomidabile, non c'è dubbio, ma altrettanto formidabili gli attori. Contrapposto alla delicatezza dell'uomo è qui difatti il tormento della ragazza, prostituta, che si torce le dita e versa lacrime silenziose e vorrebbe impedire al padre di pronunciare parole simili, ma non ci riesce, sperduta ormai nel tragico di quella finzione.

Quanto Hilde Krahl partecipi all'armonia anzidetta, è sottinteso. La ventenne Krahl dagli occhi verdazzurri è forse la figura più interes-

sante del film, e questo basti a dare un' idea dell'opinione complessiva che ci siam fatta di lei. Che se volessimo scendere a particolari, molto lungo diventerebbe il discorso.

A base della sua interpretazione, che, per riallacciarci all'immagine grafica di poco fa, può essere considerata una parabola ascendente, sta una autentica ipersensibilità, tale che il suo recitare è tutto una vibrazione in cui brevi soste accorate, o di una serenità comunque fragile e provvisoria, si alternano ai movimenti drammatici, che sono i più e i più incisivi.

È dei grandi attori cinematografici la facoltà, innata del resto, di riflettere mediante una impercettibile mimica facciale i più complessi stati d'animo, le più deboli reazioni, le più sottili intenzioni; un grande attore ha da essere sopratutto « esteriore », ciò che altri che non reciti di professione tiene nascosto entro di sè, l'attore deve metterlo negli occhi, nella voce, nel gesto, nel movimento, la sua sofferenza e la sua gioia, devono trovare corrispondenti concreti, visibili, e quanto più lo sono, tanto più l'arte di quell'attore sarà eccellente. In questo senso Hilde Krahl è grande attrice. C'è in lei una precisione espressiva sorprendente, lo stacco tra una od altra condizione psicologica è sempre netto e avvertibile, grazie alla straordinaria mobilità del suo viso, alla aderenza di tutta la sua persona al momento. Quanto al temperamento, alla creazione da parte sua del personaggio, alla « verità » del suo dramma, basterebbe una scena a stabilire un livello, veramente un altissimo livello: la partenza del padre dopo il finto matrimonio. La mano di Ucicky è anche qui robustissima. Tutti sono fermi sotto la pensilina ferroviaria e guardano Dunja aggrappata al collo del padre, un po' stupito di tanto furore, commosso di tanto amore: scena lineare, di una semplicità assoluta, non un movimento, non un elemento in più, tutto chiaro ed esatto com'è nello stile ucickyano; eppure non esitiamo ad affermare che in gran parte è merito della Krahl, se la disperazione, il senso angoscioso che qualche cosa sta per spezzarsi, per finire, perchè anche nel dolore e nella disperazione c'è un limite che alle creature umane non è dato oltrepassare, è in gran parte merito della Krahl, dicevamo, se tutto ciò scende dallo schermo e passa come un brivido per la platea: merito dei suoi singhiozzi, delle sue grida, del suo convulso abbraccio al padre e poi, quando questi è sul treno e dal finestrino risponde alle invocazioni frenetiche di lei, merito del suo tendere con tutto il corpo verso quel treno, che si allontana lasciandola esausta a spegnere gli ultimi singhiozzi sul petto dello pseudo-marito, che l'aveva trattenuta.

Sarebbe sufficiente questa scena, ma tante altre ci tornano a mente. Così il pranzo di nozze (quanta tristezza in quello sguardo imbambolato, in quella pietà per il padre messo alla berlina), e le schermaglie iniziali con Minskij, e il momento — bellissimo — in cui Mitja le getta sul viso lo spumante, ed essa resta là, in piedi contro lo stipite di una porta, senza un gesto, il viso deserto, le labbra dischiuse nell'impulso del pianto, mentre le lacrime scorrono sulle sue gote ed è come se tutta la vita le si dissolva in quelle gocce. Povera Dunja, quanta compassione ci fanno le sue mani delicate costrette a cucire abiti nuziali, e il suo pudore di sgualdrinella che si scandalizza all'idea che un'amica danzi seminuda in un locale pubblico; davvero ci sembra, per concludere, che Hilde Krahl meriti di essere posta tra le migliori attrici contemporanee dello schermo. E non temiamo con ciò di esagerare.

In sottordine, più come parte che come bravura, sta Siegfried Breuer, nei panni di Minskij. Serva anche qui un paragone a classificare le sue capacità: egli è lo stesso che interpreta il cantante di *Mutterliebe*.

Francamente fu necessario pure a noi leggere bene il suo nome per convincercene, tanta era la differenza dei due tipi, e non soltanto differenza di fisico, di fisionomia, ma di carattere, di personaggio. Composto qui in una linea di raffinata eleganza e di dissolutezza tradizionale, e nondimeno di umana comprensione nei momenti in cui ciò si richiedeva, Siegfried Breuer si dimostra attore sicurissimo. È di quelle recitazioni la sua, che passano magari inosservate, ma chi soffermi di proposito gli occhi su di lui, lo troverà in ogni istante dentro al dramma; fosse lui solo in campo, tutto il mondo del film sarebbe ugualmente presente, per la preziosa sinteticità e intensità del suo esprimersi. Esempi possono essere la sequenza del matrimonio e il finale.

Altro attore incontrato in *Mutterliebe* è Hans Holt, che raffigura Mitja, ben misurato nella sua giovanile compostezza.

Ma, a dire il vero, ora che s'è detto tutto il bene possibile di questi interpreti principali (e altrettanto bisognerebbe dirne dei secondari), sorge spontanea in noi una obiezione: se cioè il merito di tanta efficacia vada all'arte dei singoli attori, o non piuttosto all'uomo che con tanta intelligenza li ha diretti portandoli a siffatti risultati. Senonchè la obiezione cade subito se si pensa che nemmeno Ucicky poteva cavar farina da un sacco vuoto, di modo che, lasciando intatto il suo merito, che è grandissimo, noi confermiamo il già detto aggiungendo che George e compagni hanno saputo rispondere in pieno a tutte le esigenze — e non erano poche nè facili — del regista: in ciò appunto è la prova della loro classe.

m. a.

Rassegna della stampa

IL FILM COME ASSOLUTA FORMA

« In qualunque cosa tu non cerchi altro che piacere, tu non lo trovi mai: tu non provi altro che noia e spesso disgusto... E forse per questa ragione gli spettacoli e i divertimenti pubblici per sè stessi, senza altre circostanze, sono le più terribilmente noiose e fastidiose cose del mondo; perchè non hanno altro fine che il piacere; questo solo vi si vuole, questo vi si aspetta; e una cosa da cui si aspetta e si esige piacere (come un debito) non ne dà quasi mai: dà anzi il contrario ».

Qui forse, è l'origine della noia e del disgusto che tanto spesso ci prende nella fumosa oscurità dei cinematografi. Non che dallo spettacolo cinematografico si voglia escludere l'idea di piacere o ricreazione o divertimento che dir si voglia. Ma, come osserva Mauriac a proposito del divino Mozart e del jazz infernale, c'è piacere e piacere. Il jazz può trascinarci fuori di noi stessi, per un attimo, ma ci lascia poi disgustati e annoiati. Mozart, invece, ci riconduce a noi, ci fa sentire e riflettere: ed anche questo è piacere.

Al primo caso, al basso spettacolo, al divertimento fine a se stesso, si riferisce, appunto, il Leopardi nel suo pensiero.

Ora, questo, è un equivoco che, purtroppo, pesa molto sullo sviluppo del cinematografo in senso artistico e, di riflesso (non è un paradosso) sul suo affermarsi come fatto industriale. I produttori di film, è più che naturale, si preoccupano soprattutto del guadagno: per correre dietro ad esso orientano la loro produzione verso il divertimento fine a se stesso pensando che questa sia la strada giusta per raggiungere il maggior numero di incassi. Di qui il prevalere dei film posciadistici e di quelli storici e musicali. Di qui il deficit dell'industria cinematografica, perchè quelle commedie comico-sentimentali, quegli oleografici polpettoni in costume, quelle incisioni fotografiche di melodrammi, fatti esclusivamente con lo scopo di divertire possono distrarre per un momento, ma finiscono sempre per ingenerare noia e disgusto. Le parabole degli incassi di questi film, parabole sempre decrescenti, dovrebbero essere istruttive, ma non lo sono. Quante inesattezze non si son dette a questo proposito e quanti bisticci non si son creati sul binomio arte-industria!

Si adduce talvolta, a giustificazione di codesto atteggiamento, il fatto che il cinema si rivolge a larghe masse di pubblico e, quindi, oltre che alla persona colta, all'uomo semplice. Come se soltanto la platea in sparato bianco e spalle nude potesse intendere la grandezza e la bellezza di un Verdi, di un Wagner, di uno Shakespeare e non il loggione in blusa e giacchetta. La verità è che si raggiunge il consenso generale del pubblico (alla preparazione filologica della persona colta l'uomo semplice supplisce con una più intuitiva e calda umanità) solo sul piano dell'arte.

Il film come fatto creativo è esclusivamente arte: solo tenendo fermo questo punto sono possibili un'industria e un commercio cinematografici. La cinematografia americana, quella francese lo hanno

dimostrato. Sono i buoni film, i film d'arte che han fatto la fortuna dei brutti! Tanto più prospera, infatti, è un'industria cinematografica, quanta maggiore capacità possiede di produrre opere di alto livello. Il produttore cinematografico, quando gli incassi calano, cambia genere e con questo crede di aver risolto il problema. Ma la soluzione si rivela subito effimera ed illusoria.

Il proporsi il divertimento del pubblico in questo basso modo porta a un'altra conseguenza: il prevalere nel cinema degli elementi extra artistici sui fattori d'arte. Il cosidetto « divismo », la sfrenata ricerca di soggetti, la smaccata e pacchiana opulenza scenografica ne sono gli aspetti più evidenti. Per cui si lamenta dalle persone più sensibili ed accorte quel disperarsi del linguaggio cinematografico, quello scivolare del film verso una forma di impressione su pellicola di spettacoli coreografici, operettistici teatrali senza significato e senza gusto.

La macchina da presa non è più, come dovrebbe essere, la depositaria dello spirito del film, ma un semplice mezzo di riproduzione: il veder cinematografico ha perduto ogni senso.

Anche quando al contenuto banale (il divertimento per il divertimento) si vuol sostituire qualcosa di più serio (e son casi rarissimi) si va in genere verso un patriottismo di maniera col solo scopo di sfruttare dei sentimenti diffusi nella massa, degli avvenimenti atti a commuovere la sensibilità popolare. Voglio dire che, anche in questi casi, si rimane troppo spesso fuori dal cinematografo, fuori dell'arte.

Si è detto, a proposito della Mostra di Venezia, un gran bene della cinematografia tedesca, che ha presentato quattro film degni di rilievo. Dal '36 ad oggi, senza dubbio, i progressi sono stati enormi e già si vede che quel cinema va conquistando uno stile tutto proprio ed ha una sua parola da dire.

Bisogna francamente riconoscere che l'attuale livello della cinematografia tedesca è dovuto allo spirito politico nuovo che ha determinato un clima nuovo liberando quell'industria dalla bassa speculazione. Quello che ha colpito l'osservatore acuto non è tanto la materia trattata, di evidente ispirazione nazional - socialista, come in *Amor materno* o *L'ebreo Suss*, ma la ricerca e la conquista di un linguaggio cinematografico, di quella forma assoluta senza la quale non vi è arte.

Perchè un'altro pericolo del cinematografo è quello di essere impantanato in un contenutismo di bassa lega e di credere di rinnovarsi mutando il contenuto.

Non è qui il caso di ripetere una polemica che in sede letteraria ha avuto ampi ed aspri sviluppi e che ormai è stantia.

« *Torniamo a De Sanctis* », si scrisse autorevolmente allora: e tornare a De Sanctis significata ripudiare « *contenutismi e formalismi* » per quella sola forma e quel solo contenuto che contano in arte e che sono inscindibili: il sentimento dell'artista e la sua espressione.

Voglio dire che il cinema tedesco ha valorizzato, sopra i mestieranti, gli artisti: si è proposto come fine non il divertimento del pubblico (in altre parole gli incassi), ma la creazione di opere d'arte cinematografiche. Gli incassi verranno (oh! se verranno), ma come logica conseguenza.

Se una battaglia buona c'è, dunque, da fare per il cinema, una giusta causa da difendere, questa è quella dell'arte. Il cinema italiano, se vuole affermarsi, deve tornare alla forma, deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema.

Nel quadro e sul piano dell'arte tutti i problemi accessori saranno risolti, compreso quello importantissimo, specie in questo momento, che attiene alla sua funzione politica. Una cinematografia in mano ad artisti non può, oggi, non essere fascista nel senso profondo della parola e non nel lamentato, superficiale e generico patriottismo. Non può, cioè, non toccare i motivi più interiori del nostro popolo, le sue aspirazioni, la sua vita.

Forse per nessuna arte come per il film si può dire che è « *l'arte di rappresentare* »; proprio perchè alla base del film c'è il realismo dell'immagine fotografica (realismo ho detto, e non verismo), proprio perchè è stato il cinematografo ad insegnarci,

come ha scritto uno spirito fine, « questa meraviglia che è leggere in un cuore a libro aperto, decifrare sul volto di un uomo o di una donna, riprodotti in un primo piano, le loro passioni più nascoste ».

Arriverei a dire, e non mi sembri una forzatura polemica, che nel cinema è assolutamente necessaria ed urgente una battaglia *dell'arte per l'arte.* Certo, un po' di distacco e di disinteresse non guasterebbero.

Perchè io penso che il cinema più di avere indicate strade da percorrere (argomenti da trattare) ha bisogno di prendere conoscenza di se stesso, dei suoi mezzi, dei suoi valori. Un'esperienza artistica, dunque, è quella che si richiede.

L'arte, del resto, non si fa su ordinazione e si sa quanto fraintese siano state certe polemiche per un'arte fascista. Polemiche che, in fondo, erano di stile e di forma quando si chiedeva agli artisti di riallacciarsi alla nostra grande tradizione. Solo gli arruffoni e gli arrivisti han potuto mutar la carte in tavola e trasformarla in un basso e retorico contenutismo.

Montaigne, che come si sa scriveva i suoi sorridenti *Essais* in un periodo turbinoso e pareva estraneo a tutto quello che avveniva intorno a lui, soleva dire: « Gli altri formano l'uomo, io lo descrivo ». Forse non pensava che il vedersi rappresentato, per l'uomo, è altamente formativo.

Noi, perciò, perseguiamo un cinema di arte che rappresenti il nostro popolo nei suoi molteplici aspetti individuali e collettivi; noi perciò ci sentiamo profondamente rattristati quando questa rappresentazione ci umilia e ci offende. Ed è per questa ragione che gran parte dei nostri film sono ambientati all'estero. Certo cinema confessa, con questo pudore, la sua impotenza.

Ora a Venezia è apparso a tutti che il cinema tedesco si è messo su questa strada: *Amor materno,* per esempio, è opera non retorica e di poesia dove in una raggiunta forma cinematografica (fotografia, inquadratura, montaggio, recitazione — tutto concorre all'unità dello stile), si respira la coscienza della nuova Germania rialzatasi dal torbito periodo del dopo guerra: nella vita di una madre, nella storia semplice di una famiglia.

Il cinema tedesco ha quasi raggiunto il livello artistico del cinema francese. Il mondo morale che esso rappresenta è diverso: ma ciò non è suo merito, come non era demerito dei registi francesi quel tanto di torbito che era nei loro film.

Da una parte artisti che rappresentano il popolo in vittoriosa ascesa, dall'altra artisti di non minor valore che rispecchiavano una nazione in disfacimento. Colpa degli uomini di governo, nel secondo caso, se questa denuncia, questo grido sono rimasti inascoltati.

Essi, forse, han pensato che si trattasse di svaghi e bizzarrie di artisti.

Qualcuno, nel cinema francese, ha voluto vedere un certo compiacimento in sì torbite rappresentazioni: secondo me errava: esso confondeva il compiacimento con la naturale simpatia (meglio si potrebbe dire, come è stato detto, *connivenza*) che ogni artista ha per i suoi personaggi.

Perchè, per conchiudere, anche questo va detto, non c'è nulla di più amorale in arte che la *non arte,* cioè falsità, retorica, superficialità.

* * *

Forse, a qualcuno, le poche idee accennate più sopra potranno sembrare astratte e utopistiche, lo so. Il cinema è troppo ingombro di problemi pratici: commerciali, industriali, organizzativi, tecnici; per cui il vero problema, quello centrale, quello artistico finisce per essere soffocato e trasportato. Eppure in esso è anche la soluzione degli altri e il cosidetto utopismo dei *puri* è l'unica forma concreta possibile sotto cui deve essere esaminato il cinematografo.

Un cinema senza artisti è come una città morta dove corvi e cani randagi van razzolando fra le macerie.

Mi si passi la crudezza dell'immagine.

LUIGI CHIARINI

(*Primato* - 15 ottobre 1940-XVIII).

« L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR » IN SPAGNA

Si sta proiettando in un cinematografo centrale un film che rievoca una vicina gesta indimenticabile: quella dell'Alcazar

toledano. Il fatto appartiene alla storia. Vi appartenne mentre si svolgeva, poichè le cose grandi entrano subito nel circolo della immortalità. Favola tessuta nel reale, essa ha la grandezza del suo sfondo. Storia d'amore e storia di speranze: le due ragioni della vita. Il pubblico era dominato dallo spettacolo nella misura in cui lo è sempre quando si sente inferiore allo spettacolo e i suoi nervi, il suo sangue, tutta l'anima sua abbandonano ogni volontà critica. Chi freddamente assista a codesto film, può trovare nel pubblico il miglior spettacolo. Non sono le reazioni violente che si manifestano nelle ovazioni, nè quelle che ricordano vivamente ciò che tutti hanno visto: folle con il pugno in alto, padrone della strada, accolte con quel rumore di marea che scuote la sala; no, sono le reazioni intime, riflesso di sensazioni emozionali dominanti, senza che si possa loro opporre la ragione.

Quando il sacerdote passa davanti ai feriti moribondi e accosta alle labbra esangui il pan di Dio, un'ombra si incrocia fra le ombre che mi circondano. La mano tremante della mia vicina si alza alla fronte e fa assai lentamente il segno della croce con antico ed ereditato fervore. Quando, sobriamente, il fanciullo parla al padre, prima di andare alla morte, un singhiozzo si fa sentire davanti o dietro di me.

Il pubblico non era più una massa. Ognuno ritrovava se stesso, perdendo la sua qualità di spettatore; sentiva per conto suo, senza ricordarsi della curiosità altrui. Quando un pubblico reagisce così, bisogna parlar bene di lui.

LUIS DE ARMINAN

(Dal « *Domingo* » Madrid, 10 novembre).

TEORIE SULL'ATTORE

La teoria sulla messinscena moderna, che ebbe tra noi il più esplosivo e dinamico assertore in Anton Giulio Bragaglia, potrebbe dirsi cinematografica, in quanto assume la preminenza della regia su tutti gli altri elementi che concorrono alla creazione dello spettacolo.

Essa, in fondo, propugna una posizione assolutamente negativa di fronte agli apporti spirituali dell'attore nella esperienza scenica.

Questa tesi originale ma indubbiamente tendenziosa, spiega il disprezzo che gli antichi avevano per i manipolatori dell'arte scenica (histriones nel senso più vile e spregiativo della parola), ma oggi è a sua volta, contraddetta da ciò che proprio gli attori ribattono ed espongono, nell'interessante volume edito dal Centro Sperimentale di Cinematografia, il secondo dedicato al copioso argomento.

Essi in verità assai propriamente rintuzzano la vecchia teoria secondo la quale un grande attore non dovrebbe essere sensibile; egli non dovrebbe cioè provare le emozioni che esprime, perchè sarebbe l'estrema sensibilità a fare gli attori mediocri, mentre l'assoluta mancanza di sensibilità preparerebbe i grandi attori.

Questa teoria, naturalmente, presuppone un atteggiamento non meno decisamente negativo di fronte alla collaborazione spirituale dell'attore nella esperienza scenica.

Ora il paradosso, in ciò che di inaccettabile esso proclama, consiste nel negare che lo spirito umano possa essere « commosso » e « critico » allo stesso tempo, vale a dire che l'attore possa immedesimarsi nel personaggio, e, nello stesso tempo, conservare un limpido senso autocritico.

Secondo me, esso, racchiude sovrattutto un errore di impostazione filosofica. Infatti non è detto che lo spirito umano non si possa sdoppiare in teatro come nella vita. Anche sulla scena, il fenomeno dell'« autocoscienza » non deve esser posto per nulla in contraddizione con quello della « sensibilità ».

Anche qui infine i due stati possono pienamente coesistere.

Altrove io ho parlato dell'esperienza scenica come di un fenomeno alla cui base è una comune nevrosi; quello dello *sdoppiamento della personalità nell'individuo* — qualcosa di non lontano dal caso del dottor Jekyll. Mi fa piacere vedere confermato questo arrischiato mio punto di vista in un altro saggio del libro là dove è scientificamente documentato che anche la comune medianità ipnotica può consentire

di *trasformare i soggetti in attori e di dar loro una qualunque parte da recitare*. Esperienze interessantissime sono state svolte in cui gli ipnotizzati hanno sostenuto insuperabilmente i ruoli più difficili e lontani della loro personalità; così un prete ha rappresentato in perfezione la figura di un vecchio generale.

È appena il caso di aggiungere che questo isterismo propriamente scenico non va affatto inteso in senso patologico.

Il difetto è quando l'afflato della ribalta diviene vero e proprio istrionismo. Allora si spiega l'indignazione di Eleonora Duse la quale riteneva che per salvare il teatro bisogna distruggere gli attori e le attrici, farli morire tutti e tutte di peste. Essi, — ella diceva — ammorbano l'aria, fanno impossibile l'arte.

O quando una tale esuberanza invade addirittura la vita dell'attore. Così in un film tedesco abbiam visto rappresentato l'eccesso di questo isterismo a proposito della protagonista, un'attrice, la quale racconta alla compagna di esser l'amante del marito, solo per vedere la reazione che in questa si produce. Il bello è che l'amica, per non esserle da meno per quanto poco le importasse di questo marito, non manca di lasciare la stanza come un'eroina di palcoscenico, con tutta l'emozione e la grandezza della sua età e del suo ruolo.

In ogni modo, leggendo il libro, ognuno trova il punto giusto. Libero però chi vuole, di preferire all'esperienza scenica quella della lettura, e ai fuochi della ribalta quelli della vita interiore.

È inutile contestarlo ma nella rappresentazione scenica, c'è sempre una degradazione dell'opera profonda e spirituale voluta dall'autore. In questa mia opinione vieppiù mi convinco sfogliando il saggio di Silvio D'Amico (che ho letto come una liberazione) contro le dizioni di versi, che pur hanno fornito materia di satira in tutti i tempi. In Grecia Diogene cinico trovandosi a una rappresentazione orribilmente noiosa e vedendo al termine dei versi comparire il bianco della pergamena in mano al dicitore, mormorava ai compagni per rinfrancarli: — Fate cuore amici, veggo terra. — A quando il saggio esemplare contro il disastro delle conferenze letterarie?

Nè meno da sottoscrivere è l'altro studio di Giovanni Gentile, in proposito delle traduzioni che, in campo più vasto, sembra una introduzione alla teorica di Pirandello, secondo cui l'attore per quanto si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto.

In fondo la rappresentazione scenica non è che la traduzione *fisica* e *corporale* dell'opera e perciò più impura ed imperfetta delle altre traduzioni.

Essa non può contentare che le donne, spiriti essenzialmente pratici e concreti, i quali preferiscono sempre l'istrione che blatera e gestisce, alla presenza anche geniale ma invisibile del poeta.

E degli attori cinematografici? La materia è sufficientemente degradata, confessiamolo.

Solo in seguito al fallimento di un nobile sogno di carriera teatrale l'attrice si rassegna al cinema.

A questo punto la lode non va solo diretta a Vezio Orazi e Luigi Chiarini, quali compilatori della rivista « *Bianco e Nero* », o qual animatori della magnifica collezione di studi cinematografici — raccolta forse unica in Europa che validamente aduna un prezioso materiale altrove diffuso in pubblicazioni di ogni genere alcune esaurite o introvabili. — Va anche rivolta alla loro fatica di organizzatori del *Centro sperimentale di cinematografia* ove la carriera dell'attore è intravista e perseguita con una coscienza ed una dignità artistica uniche ed esemplari.

ROBERTO PAOLLLA

(*Corriere di Napoli* - 6 nov. 1940-XIX).

***

Nicola Manzari ha scritto su *Dramma* una patetica difesa degli attori di teatro: vittime, nelle pellicole, del regista: il quale non consentirebbe quella « libertà » che,

alla ribalta, è ragione di fantasia, di spigliatezza, eccetera.

«Il regista cinematografico — scrive il Manzari — si rivela, a conti fatti, un tiranno. I suoi interventi continui e pedanti in nome di un malinteso ritmo finiscono con lo stroncare l'attore. Quasi tutti i registi credono che l'interesse di un film stia prima di tutto nella dinamicità del racconto, e poi nel vigore interpretativo dei protagonisti. Errore fatale che ha portato ormai a uno spezzettamento esagerato della azione, a un numero eccessivo di inquadrature, alla dispersione infine della personalità dell'attore, che non può mai poggiare su di una scena a largo respiro... La personalità di un attore ha bisogno di fare spicco per manifestarsi. Se viene soffocata o diminuita in cento episodi, finisce con lo scomparire».

Il Manzari è un giovane e appassionato commediografo, per il quale il cinema deve essere una cosa poco seria. Non intenderemmo, se no, una affermazione come questa: «Ho il sospetto che molti registi antepongano il proprio successo a quello degli attori. È un'osservazione maligna, ma ogni volta che vedo una scena ottimamente recitata, spezzata nel punto culminante per trasportare l'azione su un uomo o su un oggetto insignificante, non posso fare a meno di pensare...»: già; il regista, per aver successo, — il *suo* successo — rovina il film. «Ritmo, sequenze, dinamismo, son tutte belle scuse. Il pubblico al cinema, come a teatro, vuole innanzi tutto il *fatto vissuto da un interprete.* Dategli un racconto che stia in piedi, e interpreti capaci di narrarvelo in modo persuasivo, e se ne infischierà di tutti i virtuosismi tecnici». Discorso che è un grosso sbaglio; ma il Manzari ama il teatro e non sopporta, a quanto sembra, il cinema: e noi, adesso, non abbiamo di fronte lo scritto di un critico ma lo sfogo di un sentimentale.

Il Manzari è autore di commedie brillanti: e gli attori che la tirannia del regista sacrificherebbe sono Nino Besozzi, Elsa Merlini, Vittorio de Sica: i quali, «pur essendo più bravi di tanti loro colleghi che fanno del cinema senza aver mai calcato le tavole di un palcoscenico, non sono mai, sullo schermo, così spigliati, vivaci, completi come alla ribalta, in una delle loro abituali interpretazioni». E l'articolista aggiunge: «Non è possibile che l'impressione derivi dal solo apporto della presenza fisica dell'attore. Troppo puerile è la considerazione della superiorità dell'uomo sulla sua ombra, poichè nell'una e nell'altra forma di spettacolo l'attore serve lo spettacolo e non viceversa. L'origine dello squilibrio è altrove: e io la vedo nella minore *libertà* che si lascia all'attore cinematografico... A teatro nessun regista penserà mai di sorvegliare l'attore sin nei minimi atteggiamenti...».

Ma il teatro — come tutti, ormai, dovrebbero sapere — è un'altra cosa; e i minimi atteggiamenti non appartengono al linguaggio della commedia; mentre nel film ogni volto, ogni occhiata, ogni gesto, ogni minimo atteggiamento, ogni smorfia (e, per via delle smorfie, Elsa Merlini insegna...) ha un significato, un rilievo, una evidenza: è, insomma, un elemento della scrittura e dello stile. E chi confonde l'attore teatrale con l'attore cinematografico, e vorrebbe per tutti e due la stessa «libertà», confonde il dialogo con le immagini confonde i mezzi espressivi, dimentica che, alla ribalta, Nino Besozzi, Elsa Merlini, Vittorio de Sica servono — o dovrebbero servire — un testo definito, un personaggio concluso; mentre, al cinema, il personaggio nasce davanti alla macchina: e la macchina è come il foglio di carta sul quale il commediografo Nicola Manzari scrive le sue battute brillanti.

Il personaggio di una commedia — o di un romanzo — esiste: creato dall'autore; ma il personaggio di un film non esiste nella sceneggiatura. E che cosa è il film — sul telone bianco — se non un'opera della quale l'attore è *un personaggio, non un interprete?*

Nino Besozzi, la Merlini, De Sica non recitano, davanti alla macchina, una commedia di Nicola Manzari; non danno vita ai personaggi, definiti — volto e dialogo — da Nicola Manzari sulla pagina; ma obbediscono alla fantasia inventiva di chi —

non con la penna ma con l'obiettivo — scrive quella commedia o quel romanzo che, tanto per spiegarci, chiameremo film. Nicola Manzari, quando immagina una commedia, li lascia liberi i suoi personaggi? li guida, o si lascia guidare? li domina, o li subisce? Così è per il regista: il quale — perdonate la ripetizione — scrive, con i suoi mezzi espressivi la sua commedia: e gli attori non sono gli interpreti ma i personaggi: quei personaggi che ogni autore — Nicola Manzari in testa — definisce anche nei minimi atteggiamenti...

Questa è la differenza fra l'attore teatrale e l'attore cinematografico: il primo può essere se stesso — e può tradire o avvivare, con la sua « libertà », un personaggio o una commedia; o addirittura creare, su un canovaccio, una grandissima figura —; l'altro, no. Paradossi? Vorremmo sapere, da Nicola Manzari, perchè.

« Ritmo, sequenze, dinamismo son tutte belle scuse... ». E questa, o Manzari, è la più grossa. Se noi vi dicessimo che, in una commedia, la misura, il dialogo, gli sviluppi non contano? Se noi vi dicessimo che una commedia deve essere un *fatto* — soltanto un *fatto* — « vissuto da un interprete »? E se, non contenti, affermassimo che il pubblico, a teatro, se ne infischia di tutti i virtuosismi tecnici — quei virtuosismi che hanno fatto e fanno la fortuna di tanti commediografi, autori « gialli », compresi? E se, alla fine, ce ne uscissimo con questa « osservazione maligna »: molti autori antepongono il proprio successo a quello degli attori?

Vorremmo sapere la risposta di Nicola Manzari.

Il cinema è una cosa a sè: con le sue leggi, con i suoi mezzi. Il teatro non c'entra. Tanto è vero che un commediografo brillante, e acclamato, può scrivere sul cinema un articolo non brillante e — da noi, almeno — non acclamato.

E. Ferdinando Palmieri

(*Il Resto del Carlino* - ottobre 1940-XVIII).

TORINO CINEMATOGRAFICA

Esistono a Torino, come ha già rilevato il camerata Bellei nell'articolo *Il cinema* (« *Maglio* », n. 41, 9 ottobre 1940-XVIII), delle industrie attrezzate per la produzione di macchinario da presa e da proiezione, maestranze di operai specializzati e di tecnici fra le migliori del mondo e una tradizione artistica tutt'ora viva, pronta a rifulgere come nel passato. Se a tutto questo aggiungiamo le attrattive d'ordine mondano offerte dalla città come centro nazionale della moda, punto d'irradiazione per sedi non lontane di manifestazioni sportive invernali, avremo un quadro delle possibilità ambientali offerte alle macchine da presa. Lo scoglio più scabroso da superare sarà certamente quello finanziario; ma se questo poteva ritenersi tale cinque o sei anni addietro, quando appunto l'industria cinematografica esordiva con quella modestissima produzione che ci faceva sorridere confrontandola con lo sfarzo e la perfezione tecnica delle consorelle estere, oggigiorno, ottimismo da parte, anche se ci fosse da creare tutto di sana pianta, ciò che non è, lo scoglio sarebbe rappresentato dalla fiducia e dalla buona volontà di fare. Su quest'ultimo punto la prova migliore è offerta da diverse Case cinematografiche romane che attualmente girano degli interni nei teatri di posa torinesi, usufruendo di impianti e di personale. Questo, come si può facilmente arguire, rappresenta solo un'attività saltuaria che aggrava le spese di produzione; occorre quindi un'industria stabile e potente in grado di abbassare i costi e di assorbire l'eccedenza di mano d'opera oggi occupata in industrie di guerra, la quale, da un momento all'altro, può rendersi disponibile. L'invocazione patetica al senatore Agnelli, fatta da quell'operaio in sede di Commissione studi e propaganda, riferita nell'articolo del camerata Bellei, denota la fiducia in un eventuale intervento del senatore noto suscitatore di energie nel settore industriale e commerciale, e l'ardente aspirazione delle masse nel veder realizzata al più presto la Città Cinematografica Torinese.

Angelo Girau

Collaudatore aeronautico

(*Il Maglio* - 20 nov. 1940-XIX).

PLEBISCITO CONTRO GLI ORRORI DEL DOPPIATO

I nostri « doppiati » sono quasi sempre accuratissimi. Da dieci anni, con centinaia e centinaia di film così ridotti, esiste in Italia un gruppo di registi, d'attori e di tecnici che si sono andati sempre più scaltrendo. Ad assistere alla riduzione di un film, nella saletta dalle pareti ovattate, c'è da sorprendere più di un piccolo prodigio. È un lavoro assai difficile, nel quale gli attori hanno dinanzi a sè, sotto il cappuccio d'una lampadina, un leggio con un copione, sul quale ritrovare fuggevolmente l'attacco della battuta; e hanno soprattutto dinanzi uno schermo sul quale s'inseguono muti fantasmi, che da quella vigile e protesa fatica avranno un'altra voce. I protagonisti del film amano, soffrono, sorridono, si disperano; in un ventiquattresimo di secondo, un batter di ciglia, trascorrono dai mari del sud a lussuosi alberghi d'immense metropoli, da capanne sperdute in lande deserte alla tepida intimità d'una casetta fiorita; e i « doppiatori », che devono infaticabilmente seguirli, traducono un film in tre, quattro giorni; e sempre hanno dinanzi il loro leggio immutabile, sempre e soltanto respirano l'atmosfera ovattata della piccola sala. Sono, un po', le difficoltà di chi recita per la radio; con in più una fedeltà cronometrica alla falsariga d'immagini tanto perentorie quanto fuggevoli, di movimenti labiali tanto esigenti quanto implacabili.

Questi registi, questi attori e questi tecnici hanno permesso a centinaia e centinaia di film di essere divulgati. Molti, nel « doppiato », hanno posto energie e speranze che avrebbero certo procurato loro ben altri ed evidenti successi; parecchi si erano già affermati come interpreti; e altri ancora alternano la sala di sincronizzazione al teatro di posa, con una duttilità davvero ammirevole. Sono perciò ottimi, coscienziosi lavoratori; e almeno si stupiranno della polemichetta che sta riscoppiettando attorno al « doppiato ». Ma non mi sembra che, tali discussioni, debbano comunque e direttamente riguardare le loro fatiche.

Il « doppiato », questo male forse necessario, artisticamente deve certo considerarsi un assurdo. È una grave menomazione dell'opera, sovente gravissima. Per quanto abile e attenta sia la riduzione, non sanerà mai il dissidio fra immagine e parola che di per se stessa viene a creare. Sono due toni, due prospettive, due impasti, eterogenei, che continuamente si sovrappongono quando, in parte, addirittura non si elidono a vicenda; e questa sovrapposizione e questa elisione avrebbero la pretesa di sostituirsi a una unità assoluta e inscindibile, quale è offerta dalla interpretazione originale. Non mi vergogno affatto di confessare di non conoscere il russo, di non conoscere il giapponese; ma ho sempre preferito « vedere » un film russo o un film giapponese nella sua versione autentica, ascoltando quelle battute come in un suggestivo alone sonoro, anche se letteralmente incomprensibile, anzichè vedere e ascoltare gli stessi film con voci di comodo, tanto estranee quanto posticce. Troppo facilmente si dimentica infatti come, nell'espressione cinematografica, il ritmo delle immagini sia sempre predominante sulle sensazioni sonore, qualunque esse siano. Ecco perciò come un film russo o giapponese, a chi non conosca quelle due lingue, potrà apparire percettibile; lo sarà, quantunque assai meno, anche una rappresentazione russa o giapponese; non lo sarà affatto un romanzo, non lo sarà affatto una lirica. Perciò, sui danni del « doppiato » esteticamente intesi, non si può avere alcun dubbio.

M. Gromo

(*La Stampa* - 21 nov. 1940-XIX).

* * *

Come sono varie, impreviste, sorprendenti le voci degli uomini! La voce è l'attributo forse più personale regalatoci dal Signore. Finchè non entrate in un cinematografo. Sui nostri schermi le voci — quelle dei film doppiati — sono deprimentemente uguali, previste, uggiose. Quattro o cinque voci femminili, quattro o cinque

maschili, un paio infantili, in una dozzina di timbri è compresa tutta la gamma delle voci umane sullo schermo. Problema che pare insolubile, da tanto tempo esso viene discusso senza che se ne trovi o se ne tenti una soluzione. È possibile che siano così poche in Italia, il paese più vario e meno monotono della terra, le voci-tipo? È possibile che siano così poche in Italia le persone in grado di prestare la loro voce a donne che amano, che soffrono, che ridono, a uomini che lottano e che vincono o soccombono? È possibile che sui nostri schermi tutte le donne debbano soffrire, amare e ridere e tutti gli uomini lottare e vincere o soccombere più o meno con le stesse voci?

Lessi una volta di uno spettatore romantico che a cinema chiudeva gli occhi per indovinare dal timbro della voce il tipo della titolare. Quasi sempre indovinava. Mi felicito con lui, ma si azzardi a ripetere l'esperimento in un nostro cinematografo durante la proiezione di un film doppiato.

DEF.

(*Il Messaggero* - 9 nov. 1940-XIX).

* * *

Il processo formativo dell'opera d'arte è univoco, il doppiaggio lo sdoppia dando vita ad una unità artificiale, cioè immaginaria artisticamente nulla. Difatti la recitazione mimica e linguaggio, nasce nell'attore da una sola e contemporanea ispirazione. Nè si può trovare giustificazione nel fatto che il cinema è — almeno secondo alcune teorie — arte di collaborazione e che pertanto anche il doppiaggio può essere considerato uno dei molti elementi che servono a produrlo. Perchè è chiaro che, anche ammettendo la collaborazione, questa dovrà tendere a priori verso l'unità, non a posteriori, cioè ad opera compiuta, come avviene nel caso di un film doppiato.

Il doppiaggio, per quanto accurato, ha in sè qualche cosa di talmente elastico e soggettivo, di cui sempre sfuggirà la padronanza, e una perfezione anche ideale non è nemmeno pensabile. Sconcordanze, magari leggere, non mancheranno mai, troppa essendo la differenza tra i movimenti labiali della nostra lingua nei confronti di certe altre. Che se si parla di correggere il dialogo in conformità, si cade difilato nell'adattamento, il quale ha valore estetico negativo.

L'essenza del doppiaggio sta tutta nella frase di Luigi Salvini, uno dei nostri migliori direttori di doppiaggio, che leggiamo in un articolo di Briareo su *Cinema* n. 29: «Datemi delle parole da riempir quelle facce», in cui le facce dànno magnificamente l'idea di sacchi vuoti e le parole di patate.

Il doppiaggio rimane in ogni caso un semplice surrogato acustico. L'attenzione del doppiatore è incatenata ai più svariati elementi tecnici: alla durata dei dialoghi, alla tempestività dell'inserimento, al tono della voce, ecc. si capisce quindi come, con siffatti limiti, ai quali è da aggiungere l'abitudine recentemente invalsa nei sincronzzatori di vedere solo la scena da doppiare anzichè tutto il film, si capisce bene come l'anima vada perduta e come il doppiatore non possa assolutamente risentire una sofferenza o una gioia con la stessa coscienza dell'attore, e che resterà pur sempre un ferito senza cicatrici.

Risultando di applicazione impossibile in talune opere, pena la perdita di motivi caratteristici ed essenziali di esse (« *Kameradschaft* », « *Hallo Paris-Hier Berlin* », « *Pygmalion* », « *La grande illusion* », ecc.), forzando a tagli di scena primi piani specialmente, costringendo a rinunziare a talune sfumature praticamente inimitabili, il doppiaggio conferma la sua assoluta infondatezza estetica.

E poi altri motivi d'ordine più elevato pesano a nostro favore: primo il fatto oltretutto indecoroso, di mantenere il pubblico italiano in una condizione di inferiorità, come s'è detto, quando invece si potrebbe usare il cinema per educarlo in modo da fargli distinguere almeno, dalla lingua, un tedesco da un inglese, da un francese, da un ungherese o da un greco. E ciò per quanto riguarda il grosso pub-

blico, senza parlare delle classi medie, studenti, impiegati, ecc. la cui cultura linguistica è, dopo gli studi regolari quasi sempre trascurata; essi potrebbero in tal modo tenersi, sia pure sommariamente in esercizio.

Insomma, crediamo che non metta conto aggiungere altro circa l'inopportunità del doppiaggio. Resta a vedere come sostituirlo per facilitare la comprensione, senza dubbio scabrosa, dei film parlati in lingua di origine.

Neanche pensare a un ritorno alle antiche didascalie intercalate alle scene. Rimane allora la sovrimpressione sul fotogramma a lettere luminose delle battute più importanti di un dialogo, o addirittura di sunti che lascino intendere il significato di un intero discorso, in altre parole il sistema in uso negli altri paesi e alla Mostra di Venezia.

MICHELANGELO ANTONINI

(*Cinema* - 10 novembre 1940-XIX).

E IL COLORE?

A che punto siamo col colore? La diffidenza e la resistenza del cinematografo nei confronti di questo nuovo mezzo di espressione sono curiose. Il cinema non ha resistito al peggior nemico della sua naturale essenza, la parola, e resiste al suo naturale alleato, il colore. A queste cose ci faceva pensare l'annunzio della biografia romanzata di Caravaggio che Alessandrini sta dirigendo e Nazzari interpreta. Ecco un film che avrebbe potuto mettere alla prova l'ambizione e la pretesa del colore di soppiantare il bianco e nero. Perchè il colore dovrà essere questo sullo schermo, o non sarà mai niente: creazione e non aspirazione sciocca e impossibile a copiare la natura. A forza di colori naturali si arriva, nella migliore delle ipotesi, alle litografie dell' *Otello* e *dell' Incontro di Teano*.

Questo l'industria non ha ancora capito, e non l'hanno capito nemmeno i cineasti: che il cinema colorato ha bisogno non di un tecnico del colore ma di un'artista vero e proprio, di un regista che non immagini più la scena come movimento e composizione soltanto ma come movimento, composizione e colore. Si dirà: un film su Caravaggio, dal punto di vita illustrativo, deve tener conto soprattutto del problema dell'illuminazione, del problema della luce, così essenziale nell'opera di quell'artista; ed è questo un problema che rientra nei confini normali del bianco e nero. Maledetti luoghi comuni! Caravaggio è vero, fu ossessionato dal problema della luce, ma egli era, anzitutto e soprattutto, un pittore e un film che voglia essere ortodossamente caravaggesco non può non tenerne conto.

Con questo non si vuol dire che un film su Caravaggio debba essere per forza a colori per essere interessante. La vita di quel grand'uomo fu abbastanza tenebrosa e avventurosa per non dare occasione a una interessante avventura cinematografica. Si vuol dire soltanto che il problema del colore meriterebbe una più cordiale e spregiudicata attenzione.

Cordiale e spregiudicata è, per esempio, la polemica svoltasi recentemente fra due dottori cineasti, H. Barnes critico e scenografo e R. Jones, un intelligente pioniere del colore. Noi la riassumiamo in forma di dialogo in cui Barnes ha la parte dell'avvocato del diavolo.

BARNES — È ovvio che questo nuovo mezzo di espressione non sta provocando una rivoluzione come quella che provocò l'avvento del sonoro. Ciò che è notevole in questa faccenda del colore è, se non erro, che il pubblico la sta prendendo con profonda indifferenza.

JONES — Naturalmente i film a colori sono partiti male. Il pubblico non ha visto ancora dei veri colori sullo schermo, dei colori cioè che siano una parte organica nello sviluppo della vicenda. Una volta finito l'interesse della novità, il pubblico aspetta che i veri film a colori arrivino per appassionarsi alla cosa.

BARNES — Finora non c'è che un criterio da applicare nel giudicare un film a colori. Se voi dimenticate che i personaggi e lo sfondo sono a colori, se insomma i

colori sono così veri e naturali da non farsi notare, allora il colore ha vinto la partita.

JONES — Questo è il punto intorno al quale la polemica del colore si è invelenita per anni. Ora è tempo di finirla con questa storia dei colori naturali sullo schermo. Leviamoci questa idea dalla testa una volta per sempre e mettiamoci al suo posto l'idea della creazione del colore. Il colore in natura è una cosa e il colore sullo schermo è un'altra. Bisogna che ci abituiamo ad accettare questo fatto, perchè esso è il punto cruciale del problema. Ogni pittore sa che un colore, il colore del viso per esempio, varia a seconda della luce in cui è visto. In altre parole non esiste un colore tipico della carne. Se volete esperimentare questa semplice affermazione dite a vostra moglie di passeggiare attraverso la stanza e osservate i mutamenti di tono e di valore del colore del suo viso, quando essa passa dall'ombra alla luce. E allora diteci, se potéte, quale delle infinite varietà di colore è il suo « colore naturale ».

BARNES — La rapida sovrapposizione di un'immagine colorata a un'altra, inevitabilmente provoca una dissonanza di tinte che finisce per distrarre la vostra attenzione dal filo e dal carattere essenziali della storia.

JONES — Perchè nessuno si è ancora convinto del fatto che la vera essenza del colore sullo schermo è precisamente la sovrapposizione di un'immagine colorata a un'altra? Il movimento, nei film in bianco e nero è un movimento da un posto a un altro, ma il movimento del colore in un film è un movimento da un tono ad un altro. Combiniamo i mutamenti di tono con i mutamenti dell'azione e avremo un'esperienza visiva assolutamente nuova.

BARNES — Anche nei film migliori, la semplice presenza di blu e di verdi, fa cadere l'accento sulla studiata composizione piuttosto che sul ritmo della vicenda.

JONES — Qui, ancora una volta, è il fondamentale carattere dei film a colori. Essi sembreranno sempre studiati. E infatti essi debbono essere studiati. Un vero film a colori non può essere improvvisato, non può essere fatto di getto. Ci sarà sempre qualcosa di deliberato in un vero film a colori. Questa qualità è inerente alla sua natura. Provate quanto volete, non riuscirete mai a creare il colore senza invenzione. L'accento in un film a colori deve certamente cadere sul ritmo della vicenda. Ma anche sul ritmo del colore. È questa la funzione del colore sullo schermo. Il guaio è che nei film a colori, come sono fatti adesso, non esiste, non dico il ritmo, ma nemmeno l'equilibrio del colore.

BARNES — Il colore non apporta nessun reale mutamento nelle caratteristiche fondamentali del cinema.

JONES — Al contrario. Quando il colore eserciterà la sua vera funzione sullo schermo esso apporterà un deciso mutamento in queste caratteristiche fondamentali. I film a colori si svilupperanno presto in qualcosa di così diverso dai film a colori come son fatti adesso che questi ci sembreranno lontani non meno dei film in bianco e nero. Il colore in movimento sullo schermo è, lasciatemelo dire, una vera profonda rivoluzione. Non si è visto niente del genere finora nel mondo. Non si sono ancora intraviste le possibilità di questa straordinaria e sconcertante combinazione del moto e del colore, per la semplice ragione che si tratta di un dominio quasi completamente inesplorato. I suoi problemi sono stati elusi. La sua vera funzione è ignorata.

BARNES — I critici cinematografici oltre alla fatica di dover essere un po' anche critici drammatici, letterari, musicali, dopo l'avvento del sonoro, dovrebbero ora proporsi il problema della composizione, delle qualità tonali, ecc.

JONES — Non dimenticando il rispetto dovuto ai critici cinematografici, non mi pare il caso di drammatizzare tanto. Negli ultimi tre anni essi hanno messo in giro una massa enorme di mal digerite, irrilevanti, dogmatiche opinioni concernenti il colore sullo schermo. Il colore, il colore in movimento, è un'arte per se stessa.

Per apprezzare il suo significato, e i suoi problemi, più che proporsi la questione è necessario possedere una speciale attitudine ad essa. Pretendiamo troppo dai critici e dai produttori se chiediamo loro di aprire gli occhi alle stupefacenti possibilità di questo eccitante nuovo mezzo di espressione drammatica?

IL PESCATORE D'OMBRE

(*Oggi* - 9 nov. 1940-XIX).

* * *

Passano gli anni, ed è ora possibile, con gli sviluppi della tecnica, la riproduzione meccanica dei colori; e le smanie riprendono. Ma — come Domenico Purificato conferma in *Cinema* — « la riproduzione meccanica toglie al colore le più importanti funzioni riservategli nella pittura ». Prima di tutto, se il colore è un elemento del linguaggio, una espressione della fantasia, un modo di sentire, di interpretare, di rivelare un ambiente o uno stato d'animo; se il colore, insomma, è ispirazione e creazione, è certo che la ripresa va guidata, che il nuovo mezzo deve essere governato, non subito. Ora, la macchina esclude ogni dominio, non riproduce che le tinte naturali. Ma perchè il cinema resiste al suo « naturale alleato? ». Perchè i colori espressi dalla macchina sono « naturali » fino a un certo punto. Come nei lontani fotogrammi pitturati a mano, la realtà appare fabbricata. Nelle cartoline e nelle oleografie l'artificio — sembra impossibile — è minore. Nè si possono dir « veri » quei cieli, quei tramonti, quegli interni, quegli abiti — quelle orge di rosso, di azzurro, di nero, di giallo — che sono stati proposti dallo schermo alla nostra attenzione.

Date al cinema un colore « vero », e il colore sarà il nuovo mezzo espressivo. Solo che il cinema diventerà un'altra cosa. Forse, il cinema intende che il suo peggior nemico è proprio il colore. Terzo paradosso di questo ragguaglio. Può bastare.

E. FERDINANDO PALMIERI

(*Il Resto del Carlino* - 22 nov. 1940-XIX).

I FIGLI DI NESSUNO

La voce che parla nel megafono, o lettore che non sei mai stato in uno studio cinematografico, è quella del regista: personaggio che è diventato, in questi ultimi tempi, — insieme al produttore, al soggettista e allo sceneggiatore — « *l'uomo del giorno* » di una pellicola. (Vedi ad esempio, l'interessantissimo referendum di Mino Doletti: « *Chi è l'autore del film?* » e la non meno interessantissima polemica basata nella stessa domanda. Referendum e polemica che hanno, una volta tanto, la loro utilità pratica: è in corso di studio, infatti, una legge per i diritti d'autore del film).

Tra tanti pareri disparati e discordi, c'è stato anche qualcuno, Nino Bolla, che ha, con tutta serietà, anzi con le lacrime agli occhi, sono parole sue, affermato essere l'autore del film... *il distributore.* Povero cinema: hai più di quarant'anni e non sai ancora di chi sei figlio!

GUIDO ARISTARCO

(*La Voce di Mantova* - 4 nov. 1940-XIX).

NUOVE COLPE DEL TEATRO

Il magnetismo dell'attore, il suo fascino e il suo ascendente fotogenico sono qualità di prim'ordine nella pratica del cinematografo. Il suo dinamismo irradia correnti di commozione, di ammirazione, di entusiasmo presso i cuori teneri e le anime sensibili. Questa frenesia attorno a un protagonista che sostiene da solo tutto il film, questa formula commerciale usata spesso è un po' anche retaggio dello spettacolo di teatro. Per la consuetudine degli uomini pigri di considerare il teatro di posa come il prolungamento di un palcoscenico, s'ignora la vera natura e la tecnica del cinematografo. Nei primi tempi della rifioritura del cinema italiano, quando s'incominciò ad occuparsi criticamente del nuovo spettacolo, molti avvertirono la libera organicità del cinema e si parlò di « panteismo cinematografico », di senso panico del cinema e si dichiarò che l'attore immergeva nel film la sua fisica individualità ponen-

dosi sul piano o di una ricca animalità o di una nuova spiritualità. Il cinema documentario aveva chiarito alcune tendenze dello spettacolo. Al « divo » si sostituì il « tipo » in qualche film; è ammesso questo si pensò che non sono gli attori che fanno i film, ma sono i film che fanno gli attori.

Gio. P.

(*Giornale di Genova* - 16 nov. 1940-XIX).

L'AUTORE È IL SOGGETTISTA?

La buona o cattiva riuscita di un film dipende quasi esclusivamente dalla qualità del soggetto, che ne costituisce il fondamento e l'essenza. Non occorre aggiungere che, accanto al soggetto, altri numerosi elementi possono ingenerare difetti, quali la regìa, la distribuzione delle parti, la recitazione, oltre ai fattori meccanici, ottici, acustici, ecc., ma rimane sempre al primo posto, per importanza, il problema del soggetto svolto cinematograficamente, cui spetta il compito di innalzare il tono generale della cinematografia. Nel testo scritto è l'atto di concepimento di ciò che poi diventerà la pellicola realizzata; esso vive con i suoi germogli attraverso tutta l'opera di attuazione, gettando talvolta ombre sgradite che influenzano sfavorevolmente lo spettatore, che non ha mezzi per reagire, di fronte alla pellicola definitivamente attuata. A sua volta, lo spettatore giudica il film contenutisticamente — e non a torto, dato il carattere realistico della cinematografia — giungendo fino a identificare il tutto con la parte, tanto da condannare in blocco l'arte dello schermo, come campata nell'irreale metafisico, fuori della vita nel prospettare i problemi, priva di intuito psicologico negli svolgimenti e troppo schematica nel tratteggiare i caratteri umani.

Con ciò non s'intende menomare le difficoltà che il produttore incontra nella realizzazione di quel complicato processo artistico tecnico ed economico che è la cinematografia, nè ignorare l'assillo della quantità, che non ha paragone con altre manifestazioni artistiche, dove l'esigenza della produzione numerosa è ben diversa, e i molti altri guai ai quali occorre far fronte: penuria di artisti, spesso impegnati anche con il teatro, insufficiente disponibilità d'impianti, di materiali, di materie prime d'ogni genere, oggi specialmente: tutto un insieme, certo, di gravi difficoltà da risolvere e che richiedono spiccate capacità organizzative. Ma rimane sempre, fondamento ed essenza d'ogni pellicola, il problema del soggetto intorno a cui tutto si muove.

Qualcuno obietterà — ci par di sentirlo — che per una buona elaborazione dell'argomento prescelto, il tempo manca. Scusa vecchia quanto la cinematografia, scusa sempre addotta e che diventa sempre più insensata col passar degli anni. Del tempo che stringe si è parlato sempre: ciò nonostante, salvo qualche inevitabile ritardo, tutte le pellicole sono sempre state condotte a termine; il tempo si è sempre trovato, in ultima fase almeno, per tutto fuorchè per una accurata elaborazione del libretto, che dovrebbe essere preparato e compiuto, normalmente, non pochi giorni, ma qualche mese prima della realizzazione.

Invece, nulla di tutto ciò. Si preferisce perdere tempo, per poi — con ingenuità puerile — lamentarsi del tempo che passa così presto... È questo non l'ultimo dei motivi per i quali si incolpa la cinematografia di scarsa serietà.

Ed è anche questo il motivo per cui tanti autori non ne vogliono sapere di collaborare con il cinematografo. Nessuno scrittore che si rispetti si presta volentieri a certi metodi sbrigativi; e mentre qualunque produttore si metterebbe a sorridere con aria di compatimento a chi pretendesse di abbreviare il tempo necessario per le operazioni dello sviluppo e della copia fotografica, non si preoccupa poi affatto di avere analoga pretesa nei confronti dell'autore. E non è forse alquanto avvilente il porre le esigenze della macchina da copia al disopra del volo di Pegaso? Senza poi tener conto che, in tal modo, esso preferisce librarsi nei suoi puri cieli, lasciandosi sostituire, nel cinematografo, da qualche ronzino con ali rabberciate.

Non che sia da augurarsi una conversione in massa; molti è bene anzi che si tengano lontani dalla cinematografia. Ma

vi è un buon numero di scrittori che vorremmo vedere fra noi, uomini di cuore e d'ingegno; senonchè vi è contro di essi una vera coalizione che li tiene lontani. (Un nome nuovo che ancora non ha avuto il battesimo dello schermo! Per carità. Non abbiamo tempo da perdere — il tempo già tanto prezioso — per dar retta a questi esseri inferiori). Certo non ci rivolgiamo a quella caterva di bravi contemporanei che aspirano a mettere in pellicola i loro fatti personali e le loro vicende amorose, o a quelle voci che provengono « dal popolo », ma in realtà null'altro sono che guazzabugli scipiti inaccettabili per la cinematografia: questa è tutta zavorra che sarà sempre meritorio eliminare. Ma vi sono altre energie che non si avventurano spontaneamente e che andrebbero invece scovate, incoraggiate; e se anche molto andrebbe poi scartato, quello che di buono si trovasse sarebbe sempre un prezioso contributo per ovviare alla deficenza di temi cinematografici. Lavoro, ne conveniamo, costoso in tempo e in danaro, poichè tali nuove energie non solo andrebbero pazientemente ricercate, ma dovrebbero essere educate alle esigenze dello schermo, iniziate, guidate. In questo campo si è ancor fatto troppo poco.

E se si leva una voce di protesta, ecco i soliti signori pronti a ribattere: « Ma che argomenti dobbiamo scovar fuori, per amor del cielo: » Lamentevole confessione di inettitudine e di miseria mentale, come se fra un popolo di ottanta milioni non si potesse proprio trovar nulla di nuovo, sì da dover rifriggere sempre le stesse viete polpette.

Non v'ha dubbio che i problemi fondamentali dell'esistenza si possono contar sulle dita: fame, ambizione di potere, amore, dovere, lavoro, ecc.; ma questi poi si complicano e si moltiplicano entro il groviglio delle manchevolezze, delle debolezze e dei vizi umani; nè basta, poichè ancor si offre la possibilità di vedere tutto ciò, attraverso un'opposta visuale, in luce di serietà o di sorridente ironia.

Ma non è tanto questa « materia », il « che cosa », che a noi interessa, quanto il « come ». Quali uomini cioè — e uomini hanno da essere — quali attività, quali ambienti naturali entreranno in scena? Proprio in questo campo si è troppo poco indagato, e si indaga tuttora. E se l'episodio, se la sfera d'azione sono alfine trovati, molto di rado ci si dà la briga di addentrarsi nell'intimo della vita umana nè si interrogano i protagonisti che la vivono tutti i giorni; mai più! Essi, poveri comuni mortali non potranno mai avere esperimentato alcun che di tanto interessante, di così altamente drammatico da poter stare a paro con le geniali trovate di un autore dotato di fantasia. Poco importa se poi la gran massa del pubblico protesta perchè ognun vede che questo o quello non è affatto naturale, che, in quella data circostanza, egli non avrebbe mai potuto agire così, che prevale l'artificio, l'eccezionalità irreale, che manca ogni intuito psicologico. Così si fabbricano del *homunculi*, parto di fantasia, in cui si fissa dentro quanto di più drammatico si riesce a mettere insieme. Nel film bisogna pure che « avvenga » sempre qualche cosa; onde avviene a questi disgraziati personaggi, nello spazio di pochi minuti, quello che non potrebbe, in realtà, capitare se non nel giro di intere generazioni. Non c'è posto per svolgimenti epici, e nemmeno per le tante cose che stanno ai margini e intorno, sì da creare, agli attori, un clima in cui spontaneamente si muovano; tutto è costruito nell'artificio d'una caotica drammaticità artificiosa, che ripugnerebbe, con la sua teatralità, anche al palcoscenico.

Quanto ciò sia vero stanno a dimostrare, per contrasto, i capolavori della cinematografia, che non si propongono affatto un affastellamento di « fatti »; si può dire che anzi il « fatto » sia tanto semplice da potersi riassumere in poche righe. E questo non certo per fortuita coincidenza, ma perchè appunto i capolavori cinematografici si adeguano al carattere essenziale della cinematografia e ai suoi canoni cardinali. È bensì vero che non esiste ancora una drammaturgia cinematografica con leggi fisse e universalmente riconosciute, che stabilisca i limiti e le formule a cui ci si debba attenere. La cinematografia è ancora in pie-

na fase evolutiva; il sonoro ha già modificato le norme che parevano valide per il muto; poi verrà il colore a presentare nuove esigenze, e, ancora, le innovazioni plastiche: nuove leggi e nuovi orizzonti. Ma appunto per ciò conviene intanto studiare gli esempi offerti dai capolavori raggiunti dalla cinematografia e trarne, studiandoli, insegnamenti negativi e positivi di sommo interesse.

Cose, tutte queste, che sappiamo benissimo non essere nuove, anzi essere già state dette, ripetute — e sempre gettate al vento. Chi le legge, le approva in quanto ritenga che siano buone per gli altri: « questo è per te e ti sta bene »... Ma voler raddrizzar le gambe alle vecchie cariatidi della cinematografia è tempo perso; e nel dir « vecchie » pensiamo anche a molte persone giovani di anni, ma che stanno in buona compagnia con le barbe bianche. Al progresso esteriore e all'efficenza organizzativa della cinematografia che hanno compiuto così gran passi non in tutto si è adeguato lo spirito che deve operare dall'interno, sicchè sopravvivono qua e là i sentimentalismi senza sentimento; la cosiddetta esperienza, senza capacità; il ciarpame senza serietà; le resistenze incapaci di aderire ai tempi; l'illimitata presunzione, senza vera personalità.

A tutto ciò si contrappone la corrente dei giovani in ispirito — anche se, alcuni, non sono più giovani di età — i quali hanno veramente fatta loro la missione della cinematgorafia germanica. Spetta ad essi e a chi li segue il compito di dare un nuovo volto all'arte nazionale dello schermo. Solo allora il problema dei « soggetti » e degli altri compiti che incombono alla cinematografia troverà la sua definitiva e piena soluzione.

Ministerialrat Dr. HIPPLER
(*Die Stoff-Frage im Film*).

L'AUTORE NON È IL SOGGETTISTA

Questa del soggetto cinematografico è una specie di fissazione, non si sa se più o meno interessata, che gli scrittori sono riusciti a inchiodare nel cervello di quest'ultima Musa. Solo nel cinema, in verità, si parla di soggetto e non di forma artistica, di opera realizzata. Solo nel cinema si crede che il soggetto sia la vis estetica, l'anima poetica che il regista traduce mercè l'aiuto di un complesso tecnico, in pellicola. Nessuno si sognerebbe di pensare, di fronte a un affresco di Michelangelo, al Cardinale che gli dètte l'idea; nessuno che legga od ascolti « *Giulietta e Romeo* » pensa al Bandello o pretende di sommare alla personalità del grande poeta la piccola del novelliere cinquecentesco.

« Conosci tu il paese dove fioriscono gli aranci, ecc. ecc. » che ha ispirato la musica, tra gli altri, di Spontini, e di Schubert, non fa mescolare a persona l'arte di Goethe con quella dei due musicisti. Ed è proprio per il fatto che nel cinema tanto spesso si rimane legati a questi antecedenti tecnici, proprio per il fatto che nel cinema si fa molto questione di materia e non di forma che la forma stessa in senso assoluto è rarissimamente raggiunta.

È così che il lato figurativo del cinema, che ne costituisce l'aspetto essenziale, passa in seconda linea e la macchina, invece di essere mezzo espressivo, acquista una pura funzione registratrice, nè più nè meno come la macchina che serve ad incidere i dischi: da trasmittente si fa ricevente, diventa piccolo e comodo palcoscenico atto ai rapidi mutamenti ed a raccogliere le scenette della commedia, pena la decadenza del cinema, la sua rinuncia ad essere un'arte autonoma. Ma questo cinema così morente sotto i colpi del teatro si vendica iniettando il suo veleno a quello e creando il gusto del surrogato che finisce per non fare apprezzare più nemmeno il vero, il grande, l'eterno teatro.

PONENTINO
(*Quadrivio* - 22 dicembre 1940-XIX).

LA MOSCA COCCHIERA

Leggo sempre con molto interesse le dissertazioni che un certo M. M. fa in materia cinematografica su un giornale romano è straniero allo stesso tempo. Credevo, in un primo tempo, che le sue acerbe critiche alle pellicole nostrane dipendessero da

ragioni morali impostegli dalla natura specialissima del foglio che ospita la sua prosa; e pur dissentendo (ho sempre invocato dalla nostra censura una maggiora larghezza di vedute) dicevo: « poveraccio, deve cercare il pelo immorale anche nell'uovo più onesto... ». Ma alla fine mi sono accorto che M. M. (con queste iniziali ricordavo solo una indimenticabile donna eternata dal cavaliere di Seingalt nelle sue Memorie) non si accontentava della morale, ma parlava anche di estetica. Perbacco, ma allora c'è da imparare! E mi son fatto più attento. Finora non ho imparato gran che dalla sua prosa giudicatrice, più severa di un tribunale speciale, più indifferente d'un pianeta ai gusti e alle... debolezze del nostro pubblico; ma ho imparato l'altro giorno un fatto sorprendente « che egli, M. M. aveva suggerito di cambiare il finale de *L'assedio dell'Alcazar* e che era assai soddisfatto che tale suo consiglio fosse stato seguito ». La cosa m'interessava direttamente, perchè *L'assedio dell'Alcazar* l'ho scritto io, con Genina, quindi ogni mutamento mi tocca direttamente. Sapevo pertanto d'avere scritto un certo finale — suggerito dai fatti precisi di Toledo — e sapevo che Genina, così l'aveva girato. O come mai sbuca fuori codesto M. M. a farci da indesiderato collaboratore? E in che sono stati seguiti i suoi non richiesti consigli? Ho rivisto la pellicola, ho interrogato Augusto Genina. Nulla è stato mutato. A Venezia, come dopo, come altrove, come sempre il film ha il finale che aveva, quello che abbiamo scritto noi sul copione, quello che è stato deciso da noi due, con nessun terzo incomodo per consigliere. O allora? Ricordo che una volta, a una prova generale d'una commedia di Bernstein a Parigi, il telone si alzò, al primo atto, quando un estraneo si trovava ancora in scena. Preso alla sprovvista l'estraneo disse a casaccio: « Per quell'orologio, ripasserò », e uscì di scena. E la commeda ebbe inizio. Un critico l'indomani stampò « che non capiva come mai quell'orologiaio dell'inizio non ricomparisse più e che pertanto gli pareva una scena superflua ». Avendo ad altre repliche ascoltato la commedia e non avendo più visto l'orologaio lo stesso saccentello, soddisfatto, stampò: « Sono molto lieto che l'autore abbia accettato il mio consiglio ed abbia soppresso l'inutile scena iniziale dell'orologiaio ». Come si vede gli M. M. esistono in tutti i paesi.

a. d. s.

(*Il Lavoro Fascista* - 24 nov. 1940-XIX).

CONTRO L' IDIOTA « INGRESSO CONTINUATO »

In quasi tutte le nazioni dove il cinematografo è considerato un'importante attività spettacolare, la disciplina delle proiezioni nelle sale ha un turno regolare che non affolla i successivi spettacoli e dà ad essi una importanza uguale a quella degli spettacoli teatrali. La proiezione serale, per esempio, è unica, a ora fissa: in molti locali, i più importanti, al botteghino si acquistano i biglietti numerati e si ha quindi il proprio posto assicurato. Negli altri locali, di prima visione, se non si hanno i posti numerati, è però vietato lo spettacolo continuato, cioè il poter assistere a due spettacoli, a uno e mezzo; chi giunge in ritardo ed entra egualmente, vede mezzo film e poi se ne deve andare. Per cui è interesse dello spettatore di giungere per l'inizio dello spettacolo. Questo sistema, da noi, è in uso soltanto in un cinematografo specializzatosi nel proiettare pellicole in edizione originale, per lo più straniera. Sarebbe utile, per la dignità stessa della produzione, che i principali locali di prima visione facessero altrettanto, magari aumentando i prezzi d'ingresso a compenso del diminuito numero di proiezioni quotidiane. Questo sarebbe tanto più utile in un Paese come il nostro dove il cinematografo, protetto dallo Stato, ha conquistato un posto preminente e continua a progredire. I proprietari di locali naturalmente insorgeranno contro tale proposta che potrebbe ridurre i loro guadagni; ma poichè tanto si fa per sollevare il tono del nostro cinematografo, questo sarebbe un provvedimento salutare, urgente ed importante anche se dovesse obbligare gli esercenti a qualche leve sacrificio.

a. d. s.

(*Il Lavoro Fascista* - 17 nov. 1940-XIX).

IL CINEMA E IL PUBBLICO ITALIANO AL LUME DELLE CIFRE

La Società Italiana degli Autori editori anche quest'anno ha pubblicato il volume *Lo spettacolo in Italia* nel 1939-XVIII. Come scrissi l'altro anno, questa è l'unica pubblicazione che segna un punto fermo in quel groviglio di giudizi antitetici, di pareri, di opinioni che percorrono — come una corrente ad alta tensone — il nostro settore cinematografico disorientando più che orientando i malcapitati produttori. L'unico consiglio che mi permetto dare alla S.I.A.E. è di pubblicare — nella tavola 61 — accanto agli incassi anche i nomi dei film. Ormai il velo che copriva gli incassi è stato sui giornali ripetutamente squarciato, per cui, la Società Autori potrebbe uscire dal riserbo che si è finora oggi giustamente imposto.

Il bilancio dei film italiani è nettamente all'attivo! La nostra cinematografia ha compuito dei passi giganteschi. Riepiloghiamo le deduzioni che abbiamo tratto dalla lettura di questa completa, accurata, precisa, obiettiva edizione.

1) Tutti coloro che prevedevano il crollo dell'industria cinematografica dopo la partenza delle quattro Case americane ancora una volta hanno sbagliato. Il *Dopo di me il diluvio* si è trasformato in una nettissima affermazione della cinematografia italiana. Il Monopolio ha permesso lo sviluppo di una pianta che — all'ombra della gigantesca quercia formata dalle Case americane — intisichiva a vista d'occhio. Ecco le cifre che confermano: nel 1938 i film italiani hanno incassato 54 milioni; nel 1939 ne hanno incassato 104, con un aumento del 92 per cento!

2) Non solo; ma i film italiani delle stagioni precedenti hanno avuto una ripresa immediata, in conseguenza della rarefazione dei film americani. Gl'incassi delle « riprese » nazionali sono saliti da L. 17 milioni del 1938 a 30 milioni nel 1939 con un aumento del 75 per cento! Le « riprese » straniere sono aumentate invece solo del 23 per cento.

3) Con il catenaccio istituito dal monopolio la produzione è salita — di colpo — da 45 pellicole realizzate nel 1938 a 77 nel 1939, con un aumento del 140 per cento rispetto all'anno precedente.

Pensare che nel 1930 si erano realizzate appena 18 pellicole per salire a 43 nel 1936. Oggi — alla luce di queste cifre — si possono giudicare i benefici effetti del Monopolio.

4) L'importazione dei film stranieri si è contratta. Nel 1930 (anno in cui vennero prodotte solo 18 pellicole ialiane!) si importarono ben 374 pellicole straniere. Nel 1938 le pellicole introdotte furono 230. Nel 1939 il loro numero è disceso a 168. Con tutto ciò, gl'incassi complessivi del cinema non solo non sono diminuiti, ma dai 587 milioni incassati nel 1938 si è giunti a 597 nel 1939.

5) Il gusto del pubblico italiano si sta orientando decisamente verso il film europeo. I film francesi, tedeschi e inglesi detengono nell'ordine il primato degli incassi. Il cinema tedesco che nel 1939 ha dato buoni film, quest'anno a Venezia ha dimostrato di aver raggiunto ormai una maturità artistica e tecnica tale da farlo proiettare decisamente verso un primato qualitativo oltre che quantitativo.

6) In uno specchio comparativo del 1937-38-39, si rileva che i film che hanno avuto un incasso superiore ai due milioni nel 1937 sono stati 13 su 33; nel 1938 sono stati 12 su 45; nel 1939 solo 10 su 77. Se teniamo conto che i film del 1937 e 1938 hanno un lunghissimo periodo di sfruttamento rispetto a quelli del '39 il cui arco è all'inizio, dobbiamo dedurre che l'incasso medio del film italiano è senz'altro migliorato. Sui 10 film in questione ben 3 sono stati presentati nel penultimo trimestre 1939, cioè sei mesi prima della chiusura dei rilevamenti.

Tiriamo le somme. Il pubblico italiano si è convinto che anche in Italia i buoni film si sanno fare. La sua affluenza dimostra la evoluzione che si è compiuta e il nuovo orientamento. Questi risultati sono di ottimo auspicio per i lavoratori dello

Spettacolo che possono con tutta tranquillità considerare il proprio lavoro a venire, dato il logico sviluppo che la nostra industria cinematografica dovrà prendere sia per le esigenze del mercato interno che di quello estero.

Ancora una volta dobbiamo essere grati alla S.I.A.E. per averci offerto una guida preziosa per tutti coloro che considerano il cinema italiano come una grande industria.

ALESSANDRO FERRAÙ

(*Giornale dello Spettacolo* - Roma, 20 ottobre 1940-XVIII).

AFFRETTATI, TEMPO GALANTUOMO!

Leggiamo in Cinema un accoratissimo articolo di Ammonio Sacca, dal titolo «*Due bandiere*» in esso si lamenta con precisione di accenti la vita immorale del nostro mondo cinematografico. Si dice inoltre che i molti giovani che bussano alle porte di Cinecittà rinnoveranno l'ambiente anche in tal senso.

A questo proposito ci capitò di vedere giorni fa per le strade invero «provinciali» (a giudicare dall'aria del suo percorritore) di Bologna, un attore di quelli che vanno per la maggiore e che noi stimavamo anche, per una sua interpretazione con l'erre moscia in un film di Blasetti. Camminava molleggiato su mezzo metro di suola elastica ed aveva una disordinata sciarpa al collo. Era l'immagine di un mondo; ce ne sentimmo fortemente addolorati.

* * *

Non che sia essenziale, ma certo farebbe molto piacere che i nostri registi cinematografici si rendessero presenti anche attraverso la stampa, scrivendo o suggerendo esperienze vissute o comunque interessanti. Manterrebbero i contatti con un ambiente che, lungi dal dar loro guadagni in danaro, potrebbe offrire dignità a piene mani, quella dignità umana che non ci si venga a dire essere una pura utopia.

Ma, a volte ci chiediamo se valga la pena di usare frasi roventi contro questa gente in fondo così lontana da noi e dalla nostra generazione. Il tempo li inghiottirà.

RENZO RENZI

(*L'Assalto* - Bologna, 15 nov. 1940-XIX).

LA CINEMATOGRAFIA DEL REICH E LA SUA ORGANIZZAZIONE

In attesa della definizione dei rapporti cinematografici italo-germanici, da cui deve derivare una collaborazione viva ed attiva destinata a dominare il mercato cinematografico europeo, riteniamo utile offrire ai nostri lettori un quadro il più possibile completo della organizzazione cinematografica germanica, affinchè più facile risulti quella comprensione reciproca dalla quale può dipendere un proficuo lavoro avvenire.

Il nostro recente viaggio nel Reich ci ha permesso di raccogliere un complesso di dati che di seguito esporremo fedelmente omettendo ogni considerazione personale. I commenti potranno venire dopo, se saranno necessari. Per ora ci sembra più utile che l'esposizione sia precisa ed esauriente tanto più che i lettori potranno trarne per proprio conto numerosi motivi di riflessione.

I. - REICHSFILMKAMMER E BUREAU WINKEER.

L'organizzazione della cinematografia germanica dipende dal Ministero della Propaganda del Reich e per esso dalla Reichsfilmkammer, che riunisce in se, per intenderci, i poteri della Direzione Generale della Cinematografia, della Federazione Industriali dello Spettacolo, della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico e della Unione Nazionale Esportatori Pellicole. Gli organi riuniti nella R.F.K. sono infatti l'Allgemeine Filmtreuhand, la Filmcreditbank e la Deutsche Filmexport, nonchè un centro amministrativo di revisione, il Filmrevisions ed un centro di iniziative e studi tecnici, il Deutsche Kinotechnische Gesellschaft.

La R. F. K. è in stretto contatto con l'ufficio drammaturgo del Reich pres-

so il Ministero della Propaganda, ufficio da cui dipende una commissione di cinque membri che ha funzioni di censura sui soggetti e sui film nonchè di sorveglianza politica ed artistica sulla produzione.

La R.F.K. dirige tutti gli affari cinematografici della Germania e in particolare l'attività dei produttori indipendenti, mentre l'attività della Ufa, della Terra, della Bavaria e della Wien Film viene invece controllata per conto dello Stato dal Bureau Winkler (Società C.A.U.T.I.O.) che detiene la maggioranza delle azioni di queste cinque grandi case.

Il Bureau, presieduto dal Borgomastro Winkler, uomo di fiducia del Governo e delegato del Fuehrer per la ricostruzione della Polonia, finanzia per conto dello Stato la produzione di queste cinque grandi case, ispirando dall'alto tutta l'industria cinematografica germanica, disciplinata tuttavia dalla Reichsfilmkammer.

II. - Disciplina e finanziamento della produzione.

L'attività della produzione indipendente direttamente controllata dalla R. F. K. si riassume in 25-30 film all'anno realizzati da una quindicina di produttori, finanziati dalla Film-Kredit-Bank.

Il procedimento che si segue per la produzione di un film è il seguente:

1. - Il produttore, debitamente iscritto alla R.F.K. in quanto ha dimostrato di avere una competenza sicura in materia, nonchè un capitale sufficiente a far fronte alle spese di produzione di almeno tre film, e cioè circa due milioni di marchi, presenta alla R.F.K. e per essa alla Film-Credit-Bank un exposè in due esemplari dove è riassunta l'idea centrale del film sulla quale è preventivamente d'accordo con il suo noleggiatore. Se l'idea a giudizio dell'ufficio di produzione della R.F.K., è buona, la Film-Cridit-Bank trasmette una copia dell'exposé al Reichdrammaturgo, il quale esprime il suo parere di massima. Se questo parere è favorevole la Film-Credit-Bank autorizza il produttore a fare il treatment e quindi la sceneggiatura che vengono successivamente approvati dall'Ufficio di produzione della R.F.K. e quindi passati al Reichdrammaturgo, il quale dà il suo benestare definitivo approvando altresì la distribuzione artistica. A questo punto la Film-Credit-Bank chiede al produttore il preventivo, lo discute, lo approva e accorda quindi il credito, in ragione del 60% del costo di produzione, dando così il via alla lavorazione.

Questa prima fase di preparazione importa di solito dalle quattro alle cinque settimane, salvo il tempo necessario alla realizzazione della sceneggiatura. Generalmente fra la presentazione dell'idea e la fine della lavorazione di un film passano da sei a nove mesi.

La disponibilità degli attori è pertanto garantita preventivamente mediante opzioni prese dal produttore a data fissa.

È proibito ai produttori indipendenti di realizzare un film senza il finanziamento della Film-Credit-Bank. Tale finanziamento è obbligatorio per chiunque, pur avendo i titoli ed offrendo le garanzie necessarie, voglia in Germania produrre un film.

2. - A copertura del concesso finanziamento la Film-Credit-Bank si fa dare dal produttore tante cambiali accettate dal noleggiatore a favore del produttore e da questi girate alla Banca, quante risultano stabilite, in base al costo del film, nel contratto di noleggio che assicura alla Banca il 60% degli incassi netti.

Il produttore deve preventivamente dimostrare di possedere il 40% residuale del costo del film, e generalmente questo 40% è rappresentato dal lavoro già da lui compiuto per la preparazione del film o da una anticipazione del noleggiatore. Il produttore cede inoltre alla Banca il contratto con gli stabilimenti, il contratto Tobis per la licenza del suono, il contratto con la casa di stampa che dichiara essere il negativo e le copie del film impegnate a favore della Banca finchè il finanziamento non sia estinto, il contratto con la Deutsche Film Export per la vendita all'estero del film, il contratto delle assicurazioni, i contratti con gli autori e i tecnici più importanti con la precisa indicazione delle relative paghe.

Le cambiali sono a scadenza di tre mesi e rinnovabili sino all'estinzione, che di solito si verifica in media fra sei e nove mesi (qualche finanziamento si è estinto anche in tre mesi). Gli interessi e il bollo delle cambiali vengono pagati dal noleggiatore.

La Banca prende un interesse del 6,5% sulla somma concessa più l'1% di commissione sulla stessa somma e il 0,50 per cento sul costo totale del film.

3. - Iniziata la lavorazione del film ogni settimana il produttore deve dare alla Film-Credit-Bank il conto progressivo della produzione. Le erogazioni del finanziamento vengono effettuate dalla Banca contro presentazione da parte del produttore di un modulo dove sono elencate le spese che si devono sostenere, in base ai contratti, al preventivo ed al conto progressivo. Su tali moduli deve essere indicato se i pagamenti sono fatti in assegni o in denaro e deve essere detto che il produttore s'impegna a spendere il denaro che gli viene versato soltanto per far fronte agli impegni dichiarati.

Ogni giorno il direttore di produzione deve dare il diario di lavorazione al produttore, al regista, al noleggiatore ed alla Banca.

Il noleggiatore ha un suo ispettore che segue la lavorazione in tutte le sue fasi.

La Banca ogni due giorni manda due suoi funzionari e controllare i pagamenti e l'andamento della produzione. Tali funzionari dispongono naturalmente di tutti i contratti e di tutti i dati relativi al conto preventivo e al progressivo del film. Inoltre ogni settimana due dirigenti della Banca visitano la lavorazione e visionano i pezzi girati ed esprimono il loro parere sull'andamento generale dando i necessari consigli eventuali. È tuttavia esclusa ogni ingerenza sulla regia e comunque sulla parte artistica della produzione.

4. - Terminata la lavorazione, il film va in censura presso il Ministero della Propaganda ed è qui che viene giudicato il suo valore artistico. In base a tale valore vengono assegnati o meno i « predicati » che sono cinque: artistico, tecnico, culturale, sociale, politico. Tali predicati possono essere concessi separatamente o unitamente secondo il carattere e l'importanza del film, e portano come conseguenza determinate esenzioni di tassa erariale. Tali esenzioni sono progressive secondo il numero dei predicati concessi. La concessione dei cinque predicati importa l'esenzione totale della tassa erariale e l'obbligatorietà della programmazione in tutti i cinema dei Reich.

Una speciale commissione di censura composta da esperti dei diversi mercati europei e mondiali esamina infine il film stabilendo in quali paesi essi possono o meno essere esportati.

III. - LA « FILMCREDITBANK ».

Ha soltanto un milione di marchi di capitale. Tale capitale è formato prevalentemente dai capitali delle disciolte organizzazioni cinematografiche del Reich.

A questo capitale si aggiungono 300.000 marchi di riserve già realizzate e libere da ogni tassa governativa. La Film-Credit-Bank gode inoltre di un risconto di otto milioni di marchi circa presso le grandi banche germaniche. Il tasso di questo risconto è del 3-4 %.

Con questo capitale la Film-Credit-Bank finanzia una trentina di film all'anno, per circa 40.000 marchi in media ciascuno, secondo il sistema sopra descritto. Tuttavia per l'avvenire la R.F.K. intende attuare un nuovo sistema di finanziamento basato sui punti seguenti:

1. - Finanziamento della produzione degli indipendenti al 100% del costo di produzione mediante garanzie dell'80% da parte del noleggiatore.

2. - Incameramento da parte della Film-Credit-Bank di tutti gli utili netti contro assegnazione di un 25% al noleggiatore, di un 25% al produttore e del residuo 25 per cento ad un fondo bloccato, la metà del quale servirebbe a formare un capitale a disposizione del produttore mentre l'altra costituirebbe presso la Banca un fondo di garanzia a favore del noleggiatore.

Per attuare tale riforma la R.F.K. ritiene però di dover limitare l'attività produttiva soltanto a quei noleggiatori che dispongono di un capitale di 4 o 5 milioni di marchi, sufficiente a garantire la realizzazione di almeno otto o dieci film di costo medio.

IV. - Noleggio ed Esercizio.

L'organizzazione del noleggio in Germania si basa sui seguenti criteri.

Tutti i film sono noleggiati a percentuale, in qualunque categoria di cinema. Sono vietati i prezzi fissi e i doppi programmi È invece obbligatorio il complemento di programma (film culturale o dal vero) unitamente al « giornale » (« Wochenschak ») che è oggi prevalentemente una cronaca di guerra. (Inoltre, per contingenze di propaganda di questi tempi c'è un altro complemento di programma rappresentato da 100-150 m. di un film senza titolo che racconta un episodio della giornata di due borghesi tipici: Jup Hussel e Ludwig Schmidtz, il primo giovane e l'altro vecchoi, che commentano insieme i fatti del giorno traendone una morale politica).

Il primo risultato di questa organizzazione è che basta all'approvvigionamento del mercato un minor numero di film, ed ogni film viene sfruttato in profondità a tutto vantaggio del noleggiatore e del produttore. L'esercente non può infatti guadagnare più di quanto gli deriva dal margine fra la percentuale che paga al noleggio e l'incasso netto dalle tasse erariali.

I noleggiatori eccezione fatta per la Ufa non possono d'altra parte essere proprietari di sale o comunque avere interessenze nella gestione di esse.

La percentuale di noleggio varia dal 25 per cento per i piccoli locali a 145 per cento per i grandi.

La media è però sul 35%. Un buon film fa circa 4500 passaggi, un film cattivo ne fa 1500, un film normale 3000.

Ogni passaggio si può valutare che dia in media un incasso lordo di 7-800 marchi.

In rapporto alle esenzioni prodotte dai « predicati » si può calcolare che in prima ed in seconda visione un film che abbia tutti i predicati dà al noleggio il 45% netto di ogni tassa; un film con due predicati il 42%, lordo di quel tanto di tassa che deve pagare; un film con un predicato solo il 40 per cento lordo id. id.; un film senza alcun predicato dal 30 al 35 per cento lordo. Per i piccoli cinematografi si può calcolare un 5 per cento in meno.

Ad ogni modo il rendimento medio di un film normale del costo di 500.000 marchi è di 800.000 marchi netti al noleggio.

Le spese di pubblicità sono a carico del cinema.

La tassa erariale grava sugli incassi per un 7% in media, secondo il costo dei biglietti. Il massimo, sui prezzi più alti, è del 15 per cento.

I prezzi del cinema sono fissati tra un minimo di 40 pfenning ad un massimo di 4 marchi.

Ogni cinema deve avere almeno tre categorie di posti con uno scarto minimo di 20 pfenning di differenza fra le varie categorie. Il prezzo medio del posto risulta di pfenning 76,85.

La distribuzione dei biglietti al botteghino è fatta a macchina in tutti i cinematografi. Ogni giorno cambiano il colore dei biglietti e la numerazione. La frode è molto difficile. Ad ogni modo c'è una compagnia di sorveglianza, collegata con la R.F.K., che esercita un severo controllo in proposito.

Tale compagnia ha identificato 36 diverse possibilità di frode, contro le quali sono stabilite diverse penalità che vanno dalla semplice multa alla confisca del cinema, all'arresto dell'esercente. Tali penalità sono stabilite per legge. La compagnia gode di una percentuale di premio sui recuperi per suo mezzo ottenuto e il suo servizio non costa nulla. Essa opera automaticamente e liberamente. Il netto ricavo dei suoi accertamenti viene versato al noleggiatore del film che ha subito la frode.

La tassa erariale è pagata in anticipo al Ministero delle Finanze che vende i biglietti, e conguagliata di volta in volta all'atto dei prelevamenti.

Rapporti fra Produttore e Noleggiatore.

Il produttore deve marciare in stretta intesa con il noleggiatore che deve essere

il primo ad accogliere i suoi progetti di produzione.

Il noleggiatore è tenuto, ove occorra, a dare in contanti al produttore il 40% del costo di produzione.

Il produttore, di solito, mette in preventivo anche la sua parte di guadagno. Talvolta però lavora anch'egli a percentuale, ed in tal caso il noleggiatore gli dà il 25% del suo utile netto; tal'altra infine un premio fisso sul preventivo ed una percentuale sugli utili netti. La percentuale varia dal 5 al 7,5 per cento sul costo totale del film.

Ci sono d'altra parte produttori indipendenti che lavorano per qualcuna delle grandi case finanziate dallo Stato. Per esempio Christoph Muelleneisen, della Majestic Flm ha un contratto per cinque film all'anno con la Tobis, e scrittura per suo conto registi e attori. Un altro caso tipico è quello della Wien Flm, che è la quinta in ordine di creazione delle grandi case produttrici finanziate dallo Stato. Ebbene la Wien Film fa la sua produzione per conto della Ufa, della Tobis, della Terra e della Bavaria che ne assumono la distribuzione presso che in parti uguali.

PRODUZIONE.

Il costo medio di un film realizzato dai produttori indipendenti finanziati dalla Film Credit Bank è di marchi 500.000 (il costo dello stesso film realizzato da una delle cinque grandi Case finanziate dallo Stato sembra sia presso a poco doppio).

Preso in esame il consuntivo di un film costato 598 mila marchi, abbiamo constatato che l'idea centrale del film che potrebbe anche essere identificata col soggetto, è costata marchi 14.000, il treatment marchi 1.000 e la sceneggiatura marchi 25 mila, di cui 15.000 ad un asso del mestiere, 9.000 ad un primo collaboratore, e mille ad un collaboratore secondario.

Le spese di stabilimento variano tra i 4.000 e gli 8.000 marchi al giorno comprensivi di affitto teatro, lampade, per 150 amperes al giorno, energia elettrica per 150 kW. al giorno, mano d'opera per un numero convenuto di operai e materiale. Il resto si paga in più.

L'affitto dei teatri varia da 2.500 marchi durante la costruzione delle scene e 3.000 marchi durante le riprese, a 1.500 marchi durante la demolizione.

L'apparato del sonoro Tobis costa marchi 1.250 al giorno, compreso il personale.

Il contratto con gli stabilimenti deve essere fatto sulla base del piano di lavorazione concordato fra il Direttore dello Stabilimento e il Direttore di produzione. L'orario di lavorazione normale va dalle ore 8 alle ore 17 con diritto a due mezze ore di pranzo che possono essere concesse singolarmente oppure a tutto il personale, sia esso artistico e tecnico, compatibilmente con le esigenze della lavorazione e senza obbligo di ora fissa.

Gli operai specializzati hanno una paga di marchi 1,03 all'ora. Altre tre categorie hanno da una a 0,2 a 0,74, da 0,82 o 0,66 da 0,71 a 0,36 all'ora.

L'orario delle prestazioni è di 48 ore settimanali. Per le ore supplementari straordinarie si paga il 25% in più delle tariffe. Di notte si regalano due o tre marchi in più a ciascuno. Nei giorni festivi la maggiorazione è del 100%.

È proibito però effettuare importanti straordinari senza l'autorizzazione concessa di volta in volta dalle autorità competenti. Gli straordinari sono in ogni caso pagati a parte dal produttore oltre il contratto.

In un film normale il negativo fotografico che si consuma è di 20.000 metri circa, quello sonoro di 25.000 metri, oltre a 10.000 per la sincronizzazione ed il mixage.

L'arredamento varia da 8 a 10.000 marchi. i trasporti non superano i 4.000 marchi. Le assicurazioni, che sono gestite da una compagnia collegata alla R.F.K., col concorso di 20 società consorziate, gravano in ragione di 15.000 marchi in media su di un film del costo di mezzo milione di marchi.

L'assicurazione del negativo, su di un costo di 465.000 marchi grava per marchi 1.997,60, con un premio del 3,9%. Sullo stesso costo l'assicurazione di sospensione per quattro attori, arriva a marchi 13.609,50 con un premio del 3,1 per cento dal quale va dedotto un beneficio del 5%. Gli utili netti della compagnia di assicurazione

vanno, a fine esercizio, ripartiti fra i produttori assicurati.

Il compenso di un direttore di produzione è in media di 1.500 marchi alla settimana.

Il compenso di un primo operatore è di 1.200 marchi alla settimana e quello di un secondo operatore è di 300 marchi.

Un primo architetto prende 900 marchi ed un secondo architetto 600 marchi alla settimana.

Un segretario di produzione varia da 1.200 a 1.500 marchi al mese. Un segretario di scena ha da 20 a 25 marchi al giorno. Un truccatore ha 27 marchi al giorno per 8 ore di lavoro, più marchi 4,20 per ogni ora supplementare. Se è a contratto mensile la sua paga è di 22 marchi al giorno più gli straordinari. Un montatore ha in media 2500 marchi a film, per un lavoro di circa sei settimane. Un segretario di edizione ha 250 marchi al mese. Per il personale artistico, la paga di un regista varia da 10.000 a 80.000 marchi: quella di un attore principale va da 150.000 marchi di Zarah Leander, agli 80.000 marchi di Hans Albers, ai 50.000 di Werner Krauss. I maggiori divi hanno anche diritto ad una percentuale sugli utili oltre al compenso. Tutti i compensi degli attori e dei tecnici sono ad ogni modo stabiliti dalla R.F.K., in precise tabelle dalle quali è impossibile allontanarsi, e sono calcolate in un fisso a film più un tanto al giorno.

Gli attori secondari vanno da 50 a 200 marchi al giorno. Le comparse sono pagate in ragione di 15 marchi al giorno. Con frak o abito da sera arrivano a 25-30 marchi, più gli straordinari.

Il costo della pellicola (negativo fotografico) è di pf. 55 al metro; la pellicola per il suono costa pf. 15 al metro.

In percentuale i costi di produzione su di un film del costo di 600.000 marchi sono i seguenti:

soggetto e sceneggiatura 10%; regia 10%; personale di produzione, tecnici, ecc. 15%; attori e comparse 12%; stabilimenti, mano d'opera, energia, lampade, materiali ed esterni 20%; suono 7%; arredamento 5%; pellicola 5%; licenze per brevetti 3%; assicurazioni 3%; tasse 2%; interessi 3%; percentuale produttore 5%.

VII. - Vendite all'estero.

Previa autorizzazione dell'apposita commissione di censura per l'estero presso il Ministero della Propaganda le vendite vengono fatte nei paesi autorizzati da parte degli appositi uffici per quanto riguarda le cinque grandi case e da parte della Deutsche Film Export per quanto riguarda i film degli indipendenti finanziati dalla Film-Credit-Bank.

VIII. - Territori occupati.

L'organizzazione cinematografica dei territori occupati è controllata dalla Reichsfilmkammer attraverso sue delegazioni speciali. A Parigi, presso l'ufficio « Propaganda Staffel » esiste un Gruppo Film, diretto dal dott. Dietrich della R.F.K. che si occupa del disciplinamento della vita cinematografica nella Francia occupata. È questo ufficio che autorizza la riapertura delle sale e regola l'attività del noleggio, esamina e censura le pellicole che vanno in programmazione e studia i piani per la ripresa della produzione.

Tutte le iniziative per la ripresa cinematografica francese sono sottoposte pertanto al controllo di questo ufficio.

Analoga è l'organizzazione in tutti gli altri territori occupati, per i quali è evidente che, a parte i casi di interesse locale, ogni traffico da e per l'estero dipende da Berlino.

Questo è il quadro attuale dell'organizzazione cinematografica del Reich: organizzazione potente e dinamica, completa in ogni sua parte. Si potrebbe ora aggiungere un panorama dell'attrezzatura tecnica e dell'andamento della produzione, ma è quello che ci ripromettiamo di fare in seguito.

G. V. Sampieri

(*Lo Schermo*, ottobre 1940).

OCCORRE DARSI UNA TRADIZIONE MAGARI MARINETTIANAMENTE MOTORIZZATA

Vecchio cinema italiano inizia il suo esame dal 1904, dall'anno cioè del « *Quo Vadis?* » e arriva fino al 1930, all'anno della rinascita. Ogni pagina è un'affermazione delle nostre scoperte, delle nostre lotte, delle nostre vittorie, tutte scritte con una oggettività che l'amore per il mestiere non ha fatto perdere di vista al critico del « *Resto del Carlino* ». Si può dire che di fronte ad ogni pellicola, di fronte ad ogni problema, di fronte ad ogni avvenimento il Palmieri ha citato i pro e i contro, riportando addirittura, laddove un giudizio è oggi impossibile, integrale quello di allora.

Questioni ancora dibattutissime, come quella della partecipazione di D'Annunzio a *Cabiria*, come quella delle prime riviste cinematografiche sono viste sotto luce nuova e sulla base di nuovi importantissimi dati. Rivendicazioni delle nostre scoperte tecniche e dell'origine puramente italiana di tempi e addirittura di motivi che sono alla base del cinema mondiale, sono coraggiosamente sostenute in questo libro dove un'ampia documentazione sulla cinematografia di avanguardia toglie ogni dubbio sulla paternità italiana anche di questo settore interessantissimo del cinema. E così, a ben vedere, attraverso le parole del Palmieri, andiamo lentamente riconoscendo tutto quanto vi è di nostro nel film che ancora oggi giunge da oltre frontiera; tutto quanto vi è di nostro fin nei difetti e nelle imperfezioni che i grandi mezzi altrui non seppero nè poterono eliminare, spesso per mancanza di originalità propria.

Il libro del Palmieri è quindi un documento che tanto ci è più caro in quanto, non ci stancheremo di ripeterlo, è frutto di un amore. È il documento che a maggior ragione oggi deve servire da guida a chi fa il cinema in Italia. Tutti, produttori, registi, attori, tecnici, finanziatori, proprietari di sale cinematografiche, tutti hanno un loro passato da difendere che anche se non personale, è dell'arte e del mestiere che esercitano.

E difenderlo significa essere all'altezza della propria storia. L'opera del Palmieri può essere quindi per loro anche un ammonimento. Non è una morta materia, ormai superata dagli anni e dalle cose quella che viene innanzi in questo libro, ma è il punto di partenza, il presupposto, la tradizione, sulla quale un'intera arte è nata e continua la sua vita.

Il cinema, appare chiaro da questa storia, è venuto alla luce da noi sempre con intendimenti d'arte; come tale lo concepirono i pionieri dell'inizio del secolo, come tale lo videro e lo fecero negli anni che seguirono altri italiani che appunto da altre arti erano venuti ad esso. Che l'opera continui oggi ininterrottamente giovandosi delle nuove condizioni di favore e del nuovo stato di facilità che il presente fornisce a questa nostra attività e la storia del cinema italiano, quella di domani, potrà, ne siamo siccuri, non terminare come questa con il capitolo « *Crepuscoli* ».

GIUSEPPE ISANI

(*Primato* - Roma, 1° nov. 1940-XIX).

IL CINEMATOGRAFO DEVE ESSERE ARTE?

L'interrogativo del titolo non trova risposta, nè affermativa nè negativa, nello svolgimento dell'articolo, che è anzi un susseguirsi di quesiti e di dubbi circa la possibilità e anzi l'opportunità di ridurre la cinematografia sotto il concetto generale dell'arte. L'annoso problema non solo non sembra superato dall'A., ma viene presentato come una serie di quesiti che si affacciano a chi, spontaneamente e senza preconcetti (non diciamo senza preparazione, perchè l'articolo non ha impostazione rigorosamente filosofica, nè pretende di addentrarsi nella speculazione estetica), si ponga a meditare sulla funzione e sulla natura del fenomeno cinematografico. L'A. non apporta quindi elementi nuovi, ma pone una serie di domande che potrebbero invogliare a interessanti discussioni, in un

campo in cui la critica non ha detto l'ultima parola, nè potrebbe aver detto, poichè l'oggetto in esame — il cinematografo — è a sua volta ben lungi dall'avere assunto una definitiva sua posizione.

L'A. constata anzitutto che non v'ha cosa al mondo che non si presti o non possa aspirare ad assurgere sul piano dell'arte. La stessa gastronomia giunge ad un certo momento a finezza d'arte con un Brillat Savarin: si potrebbe dunque riconoscere anche alla cinematografia la necessità interiore di evolversi in arte, dato che essa è una affermazione dello spirito umano. Il come non è ancor chiaro; e se ci si chiedesse — non senza preoccupazione —: ma è poi veramente necessario che ciò avvenga? *l'incertezza diventa ancor più grave.*

« Dovremo dunque un giorno — prosegue l'A. — recarci al cinematografo come in un museo e trovare anche qui classici, romantici, realisti, naturalisti con la relativa critica ed estetica? Ed accanto a questa cinematografia di alta cultura, vi saranno ancora modeste pellicole di semplice divertimento, che andremo a vedere di soppiatto per non farci cogliere dall'anatema dei cultori dell'arte? Forse è inevitabilmente così e il fato già minaccia dai copioni, dall'opera dei drammaturghi, degli scrittori, dei tecnici: sicchè il cinematografo in funzione di semplice ricreazione distensiva dovrà scomparire, come sono scomparsi i piccoli teatri di periferia, dove ai bei tempi della prima gioventù l'amletico dubitatore ancor si dilettava ascoltando « *Genoveffa e il cattivo Golo* ».

Ma il dubbio non s'arresta qui. Ci vien fatto di domandarci subito: esiste un denominatore determinante che ponga i limiti di questa materializzazione dello spirito che chiamasi arte? Di qui il bisogno di chiarire, anzitutto, che cosa sia arte ».

Con un certo semplicismo, l'A., sempre riferendosi ai dubbi d'un suo ipotetico Amleto, pone l'arte come un quid *che valse a fissare oltre il transitorio e il caduco, apparso in un determinato momento sul piano storico, l'eterno universale che è l'essenza d'ogni cosa, in maniera che, ciò che chiamiamo frutto dell'arte, meritò vita immortale. Ma perchè poi le lontane vicende di Troia ancor oggi ci commuovano, prescindendo dalla logica stessa non sempre tutta persuasiva dei fatti narrati, non si comprende ancora, nemmeno ammettendo la spiegazione data sopra.*

« Vi è qualche cosa di più che ci sfugge nell'arte, un indistinto imponderabile alcunchè, fuori della materiale rappresentazione in cui si concreta, estranea alla stessa impressione esercitata sugli uomini, perchè tale impressione è trasmutabile e infinitamente varia con il variare dei soggetti. Un alone di mistero si irradia dall'arte ed è un mistero che rimane tale anche per chi la crea. Ma se, pur procedendo da siffatta ammissione, poniamo il cinematografo nell'ambito dell'arte, ecco che un nuovo dubbio si presenta: è esso arte derivata, con una ben definibile paternità, oppure si tratta qui di una sorta di trovatello, la cui ascendenza si può bensì congetturare, ma che, in ogni caso, ebbe a battere vie sconosciute prima di giungere a noi? In altre parole, arte composita di altre arti o fenomeno artistico essenzialmente nuovo ed autonomo? Il problema si può ridurre alla funzione prima dello spirito che accomuna sempre nella sua virtù creativa le sue diverse creazioni. La fusione delle varie arti che possono essere distinte nell'analisi della cinematografia è pertanto pura attività dello spirito e ciò avverrebbe necessariamente il giorno in cui il cinematografo fosse divenuto arte.

Da questa affermazione di principio, una nuova domanda: il cinematografo deve — dunque può — diventare arte? Dobbiamo metterci in urto con tutti i teorici della cinematografia se semplicemente chiediamo: « ma chi mai si proccupa di cercare l'arte nel film? » O dobbiamo lasciar correre le cose come stanno, accontentando i pratici e dicendo loro che tutto va benissimo, in fin dei conti, come stanno facendo? ».

Sembra che l'A., in ultima analisi, propenda verso questa soluzione. Per l'arte pura c'è, a Dio piacendo, ancora il teatro — soggiunge.

« La pellicola è un prodotto del più raffinato meccanicismo mentre un Faust sarà sempre una creatura della penna e della carta. Ma ciò non toglie che ai tecnici e creatori del cinematografo noi possiamo chiedere ancor molto. La macchina c'è ed è lì con la sua imperturbabile meccanicità; ma c'è anche l'uomo che le si para davanti, che si intromette con le sue esigenze, con la sua volontà di eternarsi fuori della fuggevole e caduca apparizione del momento. Onde la possibilità del cinematografo di fissare con sempre maggiore evidenza la realtà del presente e tramandare il documento dell'età nostra con una visione epica del divenire umano. E sarà questa, se volete, arte: ma a patto che non voglia essere quello che è e rimane il teatro ».

Circa l' osservazione fatta da molti che il cinematografo è ancor troppo giovane per poterne parlare come di cosa maturata, l'A. rileva che il recente atto di nascita della cinematgorafia ha un valore relativo se si consideri che essa appartiene al mondo meccanico e non a quello organico.

« Le evoluzioni nell'uno e nell'altro di questi due mondi sono infinitamente diverse anche per la rapidità con la quale si svolge il perfezionamento meccanico. La macchina a vapore è già oggi un veterano; l'automobile è pressochè coetanea della pellicola cinematografica. Ma c'è qualche cosa appunto che rallenta la cinematografia rispetto al progresso dell'automobile ed è che, nella prima, interviene l'uomo con la sua personalità; di qui un'interferenza artistica, perchè l'arte proviene solo dall'uomo. e ogni qual volta l'uomo appare nell'azione, la necessità dell'arte riaffiora, proprio per quell'insopprimibile bisogno dell'anima umana di sfuggire alla caducità del momento. Di eternarsi, insomma.

Il cinematografo potrebbe far benissimo a meno dell'arte e ignorarne il problema, ma ciò a patto di restringere il suo campo, di prescindere dall'uomo: ogni qual volta un attore apparirà sullo schermo, se è un vero attore, sarà necessariamente portato a fare sul serio, cioè a fare arte ».

La lotta fra il meccanico e l'umano è il dramma intimo della cinematografia: questa la conclusione alla quale, attraverso una serie di dubbi e di domande, l'A. perviene.

Wolfang Müller - *Zwischenfrage: Muss der Flm eine Kunst sein?* in « Deutsche Zukunft », 2 giugno 1940.

COMICA FINALE

La posizione del nostro film comico ed umoristico va dunque riveduta. Sarebbe davvero indice di troppo facile accontentatura e di gusto traviato il persistere nel magnificare opere sul tipo di quelle apparse in questi ultimi tempi: l'umorismo non sta nella inconcludente formula parodistica ideata da Zavattini per *Bionda sotto chiave;* non negli scombiccheramenti impossibili di Totò, dinoccolato eroe di *Animali pazzi* (interprete di *S. Giovanni Decollato,* che giungerà fra non molto sullo schermo); non certo negli sconfortanti motivi offerti al fortunato Macario ed a sfortunati attori come Enzo Biliotti o Juan De Landa, costretti alla più amara *diminutio* della loro arte, nei panni di un governatore d'isola e di un corsaro che nessun filodrammatico di Roccacannuccia avrebbe il coraggio di portare alla ribalta del proprio teatrino.

MARIO MILANI

(*L'Italia* - Milano, nov. 1940-XIX).

MACARIO COMICO ANTIBORGHESE

Macario non è solamente un comico di classe e di levatura speciale, affermatosi nell'avanspettacolo, od il trionfatore di due eccellenti e commerciabilissime pellicole; egli è un artista multiforme e completo, fino nel più profondo dell'anima. È un comico strettamente antiborghese, ed un creatore geniale di tipi, scenette, e di barzellette, che per esempio due lustri fa avrebbero fatto quasi piangere dalla rabbia, e che oggi a sentirle dire, hanno lo strapotente mezzo di far atteggiare spontaneamente le labbra al riso. A quale causa attribuire questo totale cambiamento? Psicologicamente si deve assai alla influenza esercitata dai settimanali umoristici nostrani quali « *Marc'Aurelio* », « *Bertoldo* », « *Ecco* », nel san-

gue del pubblico italiano, che gettandosi arditamente su nuove forme di comicità, hanno trovato numerosi seguaci, specie fra i giovani.

Le freddure a fuoco continuo, sciorinate da Macario con spiccata e propria personalità, costituiscono il motivo predominante del suo repertorio, integrato pure da una gustosa mimica facciale, dall'artificiosa e strampalata dizione di parole poco comuni e da una voce continuamente altalenante tra il patetico ed il sentimentale. Però le sue barzellette a mitragliatrice, non vi dànno il tempo di riflettere; e dette così una dietro l'altra fanno rimanere lo spettatore tutto orecchi per non perderne una, facendolo al tempo stesso ridere di cuore di un sano umorismo, rigeneratore e ricostituente del sangue. Riconosciamo altresì a Macario un merito che lo valuta e lo valorizza su i suoi concorrenti, e tale onore è rappresentato dal fatto che Macario ha saputo purgare il suo repertorio di tutti i doppi sensi, su cui giocano troppo materialmente i comici di oggi giorno. Va segnalato a tutti questo suo corretto modo di lavorare, colla speranza che gli interessati ne prendano dovuta nota, aggiornandosi oramai alla mentalità del Tempo Fascista. Dalla scena allo schermo il passo è stato rapido, e dopo un brutto film « *Aria di paese* » che lo ha tenuto lontano dal cinema alcuni anni, ha ritentato la prova con « *Imputato alzatevi* » e « *Lo vedi come sei* » riuscendo di colpo, dove in precedenza aveva fatto un sonoro fiasco. Il successo di ciò si può individuare nel suo felice incontro con i tre Moschettieri (al secolo Mattòli regista, Marchesi e Metz, soggettisti) che hanno saputo sfruttare le possibilità comiche di Macario ed adattarle al soggetto della vicenda.

Quest'anno Macario ha preparato altre due pellicole. La prima « *Il pirata sono io* » già terminata. L'altra « *Non me lo dire* » in corso di lavorazione. Il regista è il solito, come soliti sono gli sceneggiatori, e così il quartetto delle M. è al posto. Auguriamoci però che questa società sia riuscita a darci qualche cosa di diverso dalle altre due pellicole, perchè ci sembrerebbe poco felice l'idea di calcare la mano su situazioni già sfruttate, sia dal cinema come dal teatro.

Ci parrebbe di pessimo gusto far cristallizzare l'umorismo e la comicità di Macario in frasi, modi e tempi già conosciuti dal pubblico (poichè questo chiede sempre novità e varietà) e saremmo ben lieti di poterlo applaudire nuovamente sullo schermo. In caso contrario, gli suggeriremmo di invertirci la rotta e far vela verso l'avanspettacolo, dove invece è riuscito a darci la sensazione di saper fare, e saper lavorare con passione e con attitudine, quale continuatore di una tradizione che ha fatto emergere i comici italiani in tutto il mondo.

GIUSEPPE NONNINI

(*Retroscena* - ott. 1940-XIX).

RICORDO DI TOM MIX

Quanti filmi interpretò Tom Mix? Molti più di quattrocento, e tante volte trionfò dopo aver affrontato seri pericoli per avere come premio, nelle ultime sequenze, il bacio della fanciulla.

Accumulò una fortuna e moltissimi dollari fece guadagnare ai suoi produttori. La pubblicità americana parlò e sparlò sul suo conto. In verità fu saggio e morigerato; fu un affettuoso marito e padre di famiglia; si allontanò alcuni anni or sono dai teatri di posa perchè ormai stanco volle godersi quello che gli rimaneva di vita. Tom Mix è stato sempre il beniamino dei ragazzi e lo sarà finchè i suoi lavori potranno essere proiettati.

Ora è morto. È morto in modo strano. La sua fine è stata tragica ma ben diversa da quella che meritava. Lo abbiamo conosciuto scaltro e sfuggire ad ogni insidia, insuperabile nel maneggiare le pistole, irraggiungibile al galoppo, invincibile nel corpo a corpo, distributore di mazzate alle mascelle.

È morto in un incidente automobilistico. Il destino lo ha tradito.

Se fosse morto in un conflitto tra briganti per difendere una fragile ragazza la sua fine sarebbe stata consona alla figura espressa cento e cento volte sullo schermo.

È morto a Florence nell'Arizona; forse su quella strada che vide tante volte le sue gesta fantastiche.

OTTAVIO SILVESTRI

(*L'Ora - Palermo,* nov. 1940-XIX).

« OMBRE ROSSE » E LA DIALETTICA DEI « WESTERN »

Il legame con le pellicole, che nel tempo hanno preceduta questa di Ford, è solamente nei fatti; chè manca ogni presupposto polemico, così caro alla minore produzione americana, tra « buoni » e « malvagi » — motivo dominante spessissimo in tutta la cosiddetta produzione « Western » — così come è assente l'impostazione teorica del « problema della civilizzazione » che fu similmente alla base di massima parte della produzione cui più direttamente — nei fatti, come ho detto — « *Ombre rosse* » si riallaccia.

Interessante, anzi, è l'osservare come, forse, molto abbia influito a spostare l'interesse dei cineasti americani dal mondo dei pionieri lottanti contro i selvaggi a quello dei coloni e dei cow-boy (da quelli discendenti) in lotta per l'affermazione della giustizia e del diritto, proprio il fatto che nel mondo dei pionieri e dei selvaggi l'antitesi polemica doveva inevitabilmente impostarsi più sul binomio *civiltà-barbarie,* che su quello *bene-male.*

Sembra che gli americani non sopportino il concetto di « selvaggio »; ed in fondo ciò è coerente con la tradizione quacquera e puritana. Per gli americani il concetto di civiltà deve solo rimanere questione di educazione, ogni presupposto valutativo diverso dal concetto di educazione dovendosi aprioristicamente rinnegare. Per questo, presto si è spento l'amore alle pellicole sui pionieri e sulla lotta contro le tribù indiane — da il « *Grande Sentiero* » del '28, salvo errore, non troviamo opere importanti (dal punto di vista commerciale, non già artistico) fino al recente « *La conquista del West* », del '37-38 — perchè era necessario riconoscere il fatto della barbarie dei pellerosse, barbarie non dipendente da una volontà di male nei singoli ma da un connaturato stato di inferiorità non superabile con una immediata educazione, apporto di una civiltà progredita, che non intende colmare l'abisso tra i due stadi. Maggiore, quindi fu l'interesse per l'ambiente dei banditi e dei cow-boy della già avvenuta colonizzazione, ambiente che nei margini dell'avventura consentiva l'agire di *buoni* e di *malvagi* interamente e, direi quasi, *deliberatamente* tali.

(*Rivoluzione* - Firenze, 5 nov. 1940-XIX).

IL GLORIOSO « WESTERN »

I film d'avventure hanno ancor oggi facile presa sul pubblico: è di ieri la notizia della tragica fine di Tom Mix, uno degli eroi della nostra giovinezza e della luminosa adolescenza del cinema americano; ma il gusto e la passione per i film all'aperto, pieni di cavalcate ardenti, di amori primitivi, di furiosi combattimenti a suon di pugni potentissimi e di scariche di rivoltelle grosse e voluminose come noci di cocco, non è andato perduto. Non appena i locali cittadini annunciano un film che promette quanto abbiamo più sopra descritto e che facilmente si deduce dai cartelloni pubblicitari, una folla compatta di spettatori entusiasti si riversa nei cinema e raramente ne esce delusa; non manca poi, alle travolgenti scene finali, il fatidico grido, lanciato nell'oscurità e con voce prepotente, di « eccoli: arrivano i nostri! » che conclude degnamente le eroiche gesta del protagonista. Una volta, quando il cinema era muto, questi finali erano tempestosi al punto che le grida della platea coprivano facilmente il suono del pianoforte incaricato del commento musicale del film; cosicchè il povero maestro che aveva coscienziosamente riservato il suo pezzo-forte per l'emozionante finale, vedeva irrimediabilmente annegate nella gazzarra generale le poderose note dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, degno e immancabile commento a quel genere di spettacoli. Oggi invece lo spettatore è più riservato e anche più smaliziato ed i suoi applausi non coprirebbero di certo il suono di quel povero pianoforte, se ci fosse!; è invece il regista che si preoccupa di ordinare un adeguato commento musicale da incidere sulla

colonna sonora; cambiano i prodotti ma il risultato è sempre il medesimo.

MAT.

(*Meridiano di Roma* - 27 ott. 1940-XIX).

TARTARINO AL CINEMA'

Allorchè il cinematografo si mette a parlar di caccia grossa, ci sembra di assaporare una di quelle complicatissime salse in uso oltreoceano, nelle quali è dentro un po' di tutto, in un miscuglio dal gusto strano e indefinibile, sul quale domina soprattutto un sapore appetitoso e piccante. Vi ritroviamo vecchie conoscenze che risalgono alle letture della nostra giovinezza: dalle gesta, epiche e paradossali, di Tartarin di Tarascona e del Barone di Münchausen alle avventure salgariane e ai falsi geografici di Giulio Verne.

Ecco il solito leone disposto ad assalire la protagonista e a farsi freddare con un sol colpo dalla troppo infallibile carabina dell'eroe, il quale d'altra parte è anche capace di abbattere in pochi istanti decine di leoni, di elefanti e non so più quanti coccodrilli; ecco (con uno dei tanti Tarzan che secondo il cinema popolano le foreste africane) disperati corpo a corpo tra l'uomo e la belva, con la inevitabile e prevedibile vittoria del primo che alla fine poserà il suo piede sulla carogna del leone come nella pubblicità di un famoso fernet; ecco infine il solito cimitero degli elefanti in cui vanno ad adunarsi tutti i pachidermi che si sentono prossimi a morte o propensi al suicidio per dispiaceri di amore.

Tutto è trucco; nel novanta per cento dei casi tra l'uomo e la belva corrono decine di migliaia di chilometri, sono sapienti adattamenti di pellicole girate in punti ed epoche differenti. Solo qualche raro documentario utilizza materiale realmente girato sui luoghi, ma che, nell'abile montaggio delle varie scene, perde quel tanto di vero e di sincero che possedeva in origine. Se la caccia grossa fosse come la rappresenta il cinematografo, oggi in tutta l'Africa non esisterebbe più una belva. Tutto è facile e comodo, non c'è sole, non ci sono 50 e più gradi all'ombra, non ci sono insetti, pericoli, imprevisti, vento, sabbia, non c'è bisogno nè di trappole, nè di lunghe attese: una specie di Luna Park con relativi tiri al bersaglio.

Per il pubblico, quello che al cinema chiede soltanto un'ora di svago, queste mistificazizoni possono avere anche un valore relativo; a lui poco importa sapere se quel leone proviene da un circo o se quella tale belva non è stata uccisa nel teatro di posa dal protagonista dell'avventura, ma da veri cacciatori, in vere battutte di caccia, la cui realtà il cinema preferisce ignorare o ricostruire secondo i capricci di una fantasia balzana e pedestre. Le nozioni del pubblico in materia non sono molto estese e probabilmente se quei fatti gli venissero presentati in una diversa maniera il suo interessamento potrebbe diminuire. Ma poichè l'Italia in Africa procede con le armi e con il lavoro alla costruzione di un grande impero coloniale e poichè nel popolo è oggi in piena formazione una sana passione per la colonia, è logico che bisogna impedire, con ogni mezzo, il sorgere di idee false ed errate sul Continente nero, anche per quel tanto che può provenire dal cinematografo nel settore non del tutto indifferente della caccia grossa.

E. A. F.

(*Africa Italiana* - Roma, sett. 1940-XIX).

GLI ERRORI TIPICI NELLA CINEMATOGRAFIA

È il primo di una serie di articoli sugli errori tipici che si commettono nella realizzazione cinematografica e tratta di « un capitolo trascurato » della drammaturgia cinematografica: l'esordio.

« Ogni pellicola ha l'incomoda particolarità di dover cominciare da un certo punto: incomodo avvertito anzitutto da quelli che devono farla nascere, gli scrittori e i drammaturghi. È un guaio che appare in una quantità di pellicole: mentre i due ultimi terzi dello spettacolo imbandiscono gran copia di manicaretti per i buon gustai dello schermo, la prima parte delizia lo spettatore con i più coriacei pezzi di cuoio.

Tutto si svolge tirando via alla carlona, oppure si eccede nel circostanziare e nella forzata intenzionalità: passa troppo tempo finchè, finalmente, la narrazione prende l'abbrivio. Si direbbe che l'autore si sia mortalmente annoiato nello stendere la prima parte, considerando una vera e propria tribolazione questa necessità di mettere il pubblico al corrente, prima di potersi una buona volta porre liberamente in cammino, con un sospiro di sollievo che ancora echeggia dallo schermo. Ma il principio del film non si accontenta che l'autore, bene o male, se ne sbarazzi; esso esige anzi che proprio l'autore, immedesimandosi, lo faccia suo, per riuscire poi a cattivarsi l'interesse del pubblico.

I più si preoccupano — e non certo a torto — che i pregi della pellicola vadano crescendo, per non disilludere lo spettatore dopo una buona promessa iniziale, ma ciò non significa affatto che un buon principio possa danneggiare l'esito finale. Nè più nè meno che in un romanzo, il quale affliggesse il disgraziato lettore con duecento pagine insopportabilmente noiose, per rendergli più meritato il diletto della bella chiusa. E ancora, nessun giardino fiorito acquisterebbe maggiore bellezza e attrattiva se gli si facesse crescere davanti un campo di sterpi e di rovi da superare prima di entrarvi.

Ci sono tanti modi di incominciare male una pellicola: ma due sono i più frequenti. O non c'è un principio, ma ce ne sono addirittura parecchi, che ti fanno sempre ricercare il bandolo da capo, per un buon quarto d'ora, oppure, prima di entrare nel vivo dell'azione, si propina allo spettatore con tanta dovizia di particolari e di insistenti spiegazioni l'introduzione al dramma, che il poveretto si chiede con ansia quando una buona volta autore e regista si saranno persuasi di essersi fatti capire ».

L'articolo passa quì ad alcuni esempi tratti dalla recente produzione germanica, quali i film « Zentrale Rio », « Zu neuen Ufern » (Verso nuove sponde), « Wir tanzen um die Welt » (Balliamo intorno al mondo), « Wie konntest du Veronica? » (Come hai potuto, Veronica?), *ecc., che hanno tutti la caratteristica struttura del romanzo corrente, in cui, per capitali e capitoletti, si porta il lettore a conoscenza di tutti gli antefatti necessari per « istruire la pratica ».*

« E vada per il romanzo ameno, anche se tale sistema non è proprio dei più eleganti. Ma per il cinematografo tale procedimento è inammissibile; nella pellicola non ci hanno da essere capitoli, perchè essa si svolge con andamento rettilineo ininterrotto, dal principio alla fine. Le « cesure » tollerate nel romanzo disturbano nel film, che ne riceve un effetto disintegrante, contrario alla dinamica propria dell'arte cinematografica, in cui tutto deve svolgersi — all'esterno come nell'interno — senza soluzione di continuità. All'inizio deve subito stare l'avvenimento o l'incontro dal quale, per logica interna, si sviluppino ed emergano in naturale successione i casi e le vicende, nell'ordine provocato dalla stessa esigenza che li pone in essere e siffattamente narrati da concorrere necessariamente a creare l'azione.

Un esempio, che si può citare a modello, è offerto dal « *Postmeister* » di Gerardo Menzel. Due persone appartenenti a mondi completamente diversi si incontrano e dal loro fortuito incontro sorge un loro destino.

Lo svolgimento procede per fasi naturali ed estremamente semplici all'inizio, che però subito ci immettono in un'atmosfera di tensione che già contiene, embrionalmente, gli elementi e i caratteri che costituiranno l'insieme della creazione cinematografica. Fino dal principio l'interesse è risvegliato e si partecipa con attenzione sempre più viva all'azione: il che non si verificherebbe se i due diversi ambienti e le diverse persone fossero stati prima separatamente presentati e descritti. Come ha fatto il Menzel, entrando subito nel vivo dell'azione, il film cattiva immediatamente l'attenzione, appassiona lo spettatore, concentrandone l'interesse su un unico punto. Purchè però non si esageri, cadendo nell'eccesso di volere

bensì far convergere l'attenzione su un singolo momento iniziale, ma insistendovi poi talmente, con tanta prolissità di particolari, da degenerare nell'altro difetto sopra segnalato ».

Per questo l'A. cita l'esempio della pellicola « Der Streit um den Knaben Jo » (La controversia intorno al piccolo Jo) *e di* « Versprich mir nichts » (Non promettermi nulla): *entrambi infelici nella parte iniziale, in cui il giusto punto di partenza si dilunga in disgressione, perdendo di mira ogni valore essenziale, con pregiudizio o, almeno, a detrimento del rimanente svolgimento che, specie nel secondo film, è davvero eccellente.*

« È anche questo uno strascico della tradizione teatrale dalla quale tanto difficilmente la cinematografia riesce a emanciparsi. Nel teatro classico — valga per tutti l'esempio del *Wilhelm Tell* di Schiller — la parte espositiva è stata spesso magistralmente impostata e svolta, e nulla vieta che si possa fare altrettanto anche in cinematografia, ma solo in via eccezionale e tenendo conto che è questa la via più difficile da seguirsi con buoni risultati, tanto più che non è quella che meglio si confà alla natura del film. A quest'ultimo bastano pochi quadri, poche scene di buon taglio, per illustrare in piena evidenza ciò che sulla scena necessariamente richiede un'ampiezza d'esposizione molto maggiore. Per creare un ambiente, un clima, una situazione, basta una visione dello schermo, non bastano poche battute, sul palcoscenico.

Con ciò non si intenda che il metodo americano, che ti mette subito in mezzo al dramma, balzando nel turbine degli avvenimenti e tirandosi dietro lo spettatore in piena giostra, sia l'unico modo per « attaccare » una pellicola. È questo un metodo che particolarmente si attaglia alla vita abituale dell'americano, la cui attività quotidiana si svolge nel ritmo vertiginoso delle metropoli, entro il fervore e la spesso febbrile tensione del lavoro meccanico, sicchè davanti allo schermo egli ha le stesse esigenze di rapida essenzialità. Comunque, sarebbe desiderabile che chi si accinge a scrivere un film, anzichè accontentarsi del sereno accogliente isolamento davanti al tavolo da lavoro, si rendesse meglio conto della necessità di penetrare la psicologia del pubblico per il quale la-

Non vi sono, concludendo, schemi fissi ai quali occorra attenersi per bene incominciare una pellicola. Può bastare, talvolta, un semplice dialogo, che valga a renderci interessanti i protagonisti. Può, altre volte, servire egregiamente una scena che ci dipinga subito il carattere del personaggio come quella che dà inizio a « *Un'avventura in Cina* », di Clarke Gable. Oppure si può incominciare con un avvenimento straordinario, come in « *Mutterliebe* » (*Amor materno*), che prorompe nella composta tranquillità d'una vita serena, disorientando, sconvolgendo, creando l'atmosfera del dramma; o, ancora, prendere le mosse da un crepuscolo che scende sulle rovine e gli strazi di un campo di battaglia, mentre i resti di una compagnia si stanno riordinando, per iniziare quella che sarà l'azione principale del film « *Die letzte Kompanie* » (*L'ultima compagnia*). Ciò che conta è unicamente lo stato d'animo che si crea nello spettatore, l'interesse immediato che si suscita fino dal principio. L'inizio della pellicola deve assolutamente avere vigore di concentrazione e non disperdersi nell'inconsistente ».

Principium, *appunto,* primum capere: *cogliere, afferrare l'essenziale — come possiamo tradurre, per coincidenza filologica, ricorrendo al latino — le parole.*

FRANK MARAUN: *Aller Anfang ist schwer* (« Ogni inizio è difficile ») in *Der Deutsche Film,* Berlino, Anno, V. n. 4, ottobre 1940.

TITOLI DOMENICALI DI ALBERTO BRUNO

Nel mondo del Cinema

In margine a un referendum - Chi è l'autore de "L'Assedio dell'Alcazar?" - Che sia Genina è fuor di dubbio - Il resto viene da sè

(*Il Roma della Domenica* - Napoli, 10 nov.)

IN TEMA DI CLASSICI

Il cinema sebbene giovane di anni ha avuto tuttavia sufficiente tempo per maturare e comporre qualche classico. Tanto che, con la storia della cinematografia alla mano, è possibile a colpo sicuro elencare una serie di nomi d'autori e d'opere sulla cui importanza sono d'accordo specialisti ed appassionati di questo genere di spettacolo. Ma si sa, la vita del film è estremamente breve, limitata per lo più ad una od a due stagioni; e rivedere una pellicola che pure ha qualità artistiche di prim'ordine e soltanto casualmente possibile. Certe volte ci offrono queste sorprese gli umili e disadorni cinema della periferia, od alcuni periodi, sempre che l'età del film non superi l'uno o i due anni, di riprese. I classici però, i capolavori che i critici indicano come pietre miliari sulla strada dello sviluppo dell'arte cinematografica, i vecchi film espressioni di determinate tendenze e vivi esempi di uno stile, non si trovano quasi mai in circolazione. E chi voglia vederli per la prima volta, o rivederli e rigustarli non ha che da rinfoderare il desiderio, a meno che non gli sia concesso, per ragioni di studio, di ammirarli didatticamente al Centro Sperimentale...

S. G.

(*Il popolo delle Alpi* - Torino, 7 novembre 1940-XIX).

BASTA COL *CARPE DIEM* DELLA CRITICA

Ci è stato rimproverato da più di uno dei nostri (invero pochissimi) lettori, di avere adoprato criteri estremisti nelle limitazioni che abbiamo posto all'importanza del film *Luciano Serra, pilota* il quale, avevamo detto, pur essendo una buona produzione, non costituisce affatto una tappa della nostra cinematografia, come tutta la critica italiana ha voluto far credere.

Ma noi insisteremo sempre più su posizioni «estremiste» (chiare e definite, preferiremmo dire) nella convinzione che un costruttivo criterio di discriminazione si possa ottenere soltanto appunto con una presa di posizione. Troppa critica al giorno d'oggi «tira a campare», come si suol dire, badando a lodare qua e là un po' di tutto, senza nulla concedere nemmeno al proprio gusto personale che, perbacco, par quasi diventato una specie di prodotto in serie. E non mi si dica che non è il momento di gusti personali, perchè se noi continuiamo in questa quanto mai falsa posizione, finiremo per rovinare non soltanto la nostra personale reputazione, ma anche quella della intera nazione. Se si escluda *Bianco e Nero* che ha definitamente stabiliti i suoi termini, e qualche altro, ditemi voi quali altre tendenze esistano al momento attuale se non quelle intese a riempire le solite due colonne settimanali sul quotidiano, con notizie più o meno cronachistiche, più o meno spiritose.

E non vogliamo credere che queste limitazioni siano imposte dagli organi centrali, perchè, a vero dire, che si debba mantenere un tono dignitoso (cioè non parlare troppo di gambe e di seni delle dive) dato il momento, lo possiamo anche capire, ma che si giunga ad un completo agnosticismo per cui si lascia passare anche il film immorale o antifascista (come noi riteniamo certa produzione americanofila), per la sola necessità di smorzare le polemiche, questo è un punto da mettersi bene in chiaro. Ad ogni modo, che vi sia ancora gente in grado di mantenere la propria dignità personale, pur rimanendo in perfetta coerenza coi diritti dell'ora storica, la dimostra l'articolo di Luigi Chiarini sull'ultimo numero di *Primato*.

RENZO RENZI

(*L'Assalto* - Bologna, novembre 1940-XIX).

ARTE E TECNICA

Per quanto concerne poi l'estetica nel corrente significato di ricerca e attuazione del bello, possiamo trovare un altro accostamento fra la tecnica e l'arte. Poichè se nell'arte i più ricercano la bellezza, comunque intesa, anche nella tecnica, l'elemento del «bello» ha un valore assai più significativo di quanto al distratto osservatore non appaia. Basterà un esempio fra

i più banali. Consideriamo una locomotiva del secolo scorso, un'automobile di trent'anni fa: chiunque le definirà « brutte ». E perchè? Quando, cioè, diciamo, come si usa pur usualmente dire da tutti, che una macchina, una costruzione sono « belle »? Quando, senza dubbio, vi è rispondenza tra la forma e il fine, quando la creazione tecnica aderisce anche esteriormente, ma per necessità interna, alla sua funzione, il bello è raggiunto. Il che, appunto, lo si verifica nelle prime locomotive, nelle prime automobili, che ancora non rendono nè esprimono la compiutezza tecnica.

Senza volerci addentrare in una particolare analisi del problema del bello, partendo da posizioni precrociane per giungere agli attuali sviluppi, basterà qui, per intenderci, stabilire che riteniamo « bello » ciò che si adegua, aderendo, a un « nostro », e quindi non platonico, ideale che ci siamo formati, sia nel mondo fisico, sia nel mondo dell'arte. E pertanto, come l'artista, quando sa rendere quel che gli detta dentro, riesce a darci immagini di bellezza, così anche il tecnico — non occorre dire in quale e quanto diversa maniera — fa opera « bella » se adeguata alle esigenze del fine che si è prima idealmente proposto, con assoluta sincerità e senz'altra preoccupazione che di realizzarla con il massimo grado di requisiti essenziali e di semplicità.

Onde appare chiaro che la bellezza, così intesa, è anche misura della tecnica, è il concetto della funzionalità, che vuole eliminato tutto ciò che non è nulla più che esteriorità vanamente ornamentale, estranea decorazione, cioè falsamente « estetico » e quindi indifferente, o anzi tale da disturbare la « bellezza tecnica ». La quale esiste solo a patto di una rispondenza come l'abbiamo intesa; e le si oppone una vera e propria falsa retorica della tecnica che appare ogni qualvolta la tecnica stessa, incapace di seriamente produrre la pienezza dei compiti, o, legata per forza d'inerzia a precedenti forme già superate, si preoccupa di un « bello » estraneo, non suo e però falso, adattando nuove concezioni e passate abitudini. Richiamiamo nuovamente all'esempio citato: al loro apparire, i veicoli a trazione meccanica ricordavano ancora, quasi timidi di emanciparsi nell'affermazione del nuovo prodigio, i consueti veicoli a trazione animale: i primi veicoli ferroviari, le prime automobili riecheggiavano la berlina, la carrozza a cavalli. E noi ne rileviamo oggi la bruttezza solo perchè la tecnica odierna è riuscita a emancipare la macchina con forme assolutamente autonome e proprie.

GIULIO PELÀ

(*Annali dei lavori pubblici* - 1940-XIX).

POESIA

Bonnard è il regista che più di tutti approfitta dell'attuale voga del film in costume, e trascorre indifferentemente dalla Venezia dogale alla Napoli di Masaniello, a quest'ottocento francese della « *Gerla di Papà Martin* ». Film che si trascina sulle spalle tutto il peso d'una gloriosa tradizione teatrale assolutamente plebea e spicciola, e il carico ancor più greve del suo maggior interprete. Ruggeri sullo schermo ogni volta che appare, fa lago nella vicenda, induce la macchina a rallentare, i carrelli diventano eterni, le panoramiche centellinate come bicchierini di liquore, tutto sospeso in attesa del *Gran Gesto*, del primo piano in cui apparirà la fatale *Espressione;* che è poi, al cinema, un grottesco atteggiamento di maniera, accompagnato dalla voce roca e bassa al cui timbro svennero le nostre zie.

Ma se intorno a Ruggeri ogni cosa tende a fermarsi e un antiquato divismo fa strage, il film cammina benissimo per tutto il resto, finchè segue saporosamente il dramma e la sua romantico-socialitaria ingenuità, cioè fino alla partenza del veliero che trasporta in Cina il figlio degenere ora pentito, scaduto da studente in legge a mozzo. La storia è, fin lì, sottolineata con un gusto bellissimo d'ambienti e di costumi (la casa di Martin coi suoi vetri sul porto, il tabarino dove prestigiosa diluvia la bellezza canora e inguarnaccata di Ger-

mana Paolieri e con una recitazione, ad opera specialmente di Enrico Glori — un cattivo, qui, assai bello e assai ottocentesco, con tutta l'amabilità del più dolce convenzionale — accortissima; e parleremmo, se ne avessimo tempo, a lungo di Luisella Beghi, un'ingenua così sottile, intensa, da valicare sempre i limiti del suo ruolo. Assai impacciato e inadeguato il Villa. Poi, urge il lieto fine; e Bonnard, per arrivarci convenientemente e con qualche logica, piglia le vie lunghe e traverse, dipana il filo della trama fino ad estremi inaccettabili di prolissità; ma riesce in quest'aggiunta, in rivincita, a regalarci lo stupendo stupore di Luisella piovuta nel tabarino — e di tanto lo ringraziamo, sententendoci rimeritati di avere indugiato sulle poltrone del Cinema Moderno oltre i naturali confini d'una storia che era, sì, teatrale e statica come al solito, ma si scioglieva assai bene nell'ambito dei suoi dati così facili e cari.

JAR.

(*Roma Fascista* - 15 nov. 1940-XIX).

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

Raffaele Mastrostefano: *Theater, Kino und Schauspieler.*

Die allgemein anerkannte Einheit der Kunst bedeutet keineswegs dass in der Tatsache die verschiedenen Formen ununterschieden sind. Im Theater verbinden sich durch die bühnische Darstellung, oder eher durch den Schauspieler der das wirkende Element, mittels der Sprache, jener Darstellung bildet, die beiden Welten des Zuschauers und des Verfassers.

In diesem Verfahren erhebt sich die dingliche Realität der Bühne auf universale Gestaltungen im Geiste der Zuschauer sodass sich die am Stofflichen hängende Wirklichkeit in Traumesanschauung enthüllt.

Das Kino trägt dagegen schon ein träumerisches Wesen in sich selbst und schöpft seine geistige Realität nicht aus dem Bildstreifen oder aus der Lichtbühne, sondern aus der bewusst subjektiven Fassung des Zuschauers. Im Film herrschen, statt des Wortes, geistige Schatten die zu den Augen sprechen und der Schauspieler soll deswegen jede Bewegung, jedes Gefühl, jede seelische Wendung sichtbar ausdrücken.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Theater und Kino liegt darin, dass der Film die Möglichkeit hat, jede empirische Beschränkung einer bestimmen Zeit und eines festgestellten Raumes zu überwinden, wogegen das Theater in notwendiger Weise die zeitliche und räumliche Nachfolge in Anspruch nimmt.

Was das Spiel des Darstellers betrifft, bemerkt man dass die Regeln und Kunstgriffe des Bühnenschauspielers und des Lichtbildschauspielers verschieden, wäred beide nach einem Ziel straben: die innigste Wesentlichkeit der geschilderten Person darzustellen. Zwischen den beiden Schauspielern ist aber folgende grundsätzliche Verschiedenheitz u erkennen: der Bühnenschauspieler muss eine in sich durch und durch vollkommene Gestalt auöassen, der Lichtspieldarsteller dagegen nimmt selbst an der Schöpfung der Werkes Teil, in dem er die dramatische Gestalt erzeugt.

Der erste also ist rein ein Ausleger, der zweite dagegen auch ein Schöpfer.

Trotzdem sind Theater und Film nur zwei verschiedene Formen der Vorstellung; auf der Bühne hat der Darsteller ein wirkliches Publikum vor sich, im Film steht der Schauspieler vor der unbeseelten Kamera und schafft ein allgemeines Publikum, das sich erst später in bestimmte Zuschauerschaften verwirklichen soll.

Rosario Assunto: *Einfuehrung zu den Klassikern.*

Von Klassikern des Films kann erst die Rede sein, wenn man bevor einen klaren Begriff der Klassik im Gebiete des Lichtspieles formuliert hat: jene Filmklassik kommt einem für sich absolut betrachteten ästhetischen Wert

vor und muss nich mit Klassiziausmus verwechselt werden, d. h. mit der Annahme einer bestimmten Poetik oder einer gewissen Welt- u. Lebensanschauung. In diesem Sinne gibt es oder kann es klassische Filmwerke geben; das kann niemand apriorisch bestreiten, da man dem Film allgemein die dichterische Gestaltung anerkennt.

Die Klassik im Filmwesen quellt von einem Werte hervor, der auf einem auch vom geschichtlichen Standpunkt gesehen universellen Plan leigt. Jener Wert legt zwei Voraussetzungen als eigene Bedingung fest: die schöpferische Einheit und die Zeitlosigkeit, d. h. die Fähigleit den Geist und die Bedeutung des allgemein Menschlichen der Ergebnisse des eigenen Zeitraums zu fassen, um derartigen Geist in einer Sprache auszudrücken, die Menschen aller Zeiten und aller Länder verstehen können. Unbedingt gibt es also Filmschaffungen die jede erforderliche Eigenschaft haben um als « klassisch » betrachtet zu werden. Einige Namen können als Beispiel genügen: unter den Verfassern, Stroheim, Clair, Vidor und Filme wie z. B., « Hochzeitssympronie ».

Die erwähnten Beispiele sind nur zufällig, ohne bestimmter Bedeutung angewiesen, unter der grossen Anzahl der würdigen Werke, dessen künstlerische Wert hoch über rein techniche oder geschichtlische Schätzungen emporragt.

Es ist bedauerlich, dass derartige Filmkunstwerke leider zur Vernichtung bestimmt sind, da ihr Leben mit der Ausdauer des Celluloidstreifen verbunden ist.

Ugo Capitani: *Zur ausarbeitung eines selbstsaendingen lichtspielrechts.*

Die Zustimmungen des Fachschriftums sowie oeffentliche Anerkennungen lassen uns vermuten, die Zeit sei gekommen das Problem eines autonomen Rechts des Filmwesens, grundsätzlich und der Tatsache näher als es heute noch workommt, auszuarbeiten.

In der Tat, nachden der Film zu den geistigen Werken gezählt wurde und deswegen unter den gesetzlichen Schutz des geistigen Eigentums gekommen, überschritt er bald die Grenzen des beschrenkten Gebietes des Privatrechts in Folge des höchst sozialen Wesens des « kinematographischen Phänomens » und der wirtschaftlichen Wichtigkeit seines Gewerbes, sodass sich die Veröffentlichung eigener Verwaltungs- und Strafrechts Gesezte — also öffentlichen Rechts — als unentbehrlich voraussetzte. Infolgedessen ist es leicht zu erkennen, dass das Urheberrecht sich dem Schutze der vom Filmwesen abhängigen Verhältnissen in ungenügenden Masse aneignet.

Anderseits kann man kaum behaupten dass der neueste Gesetzentwurf der dem Hersteller die Ausübung des Verwertungsrechts des Werkes anerkennt jede Schwierigkeit überwunden habe, da die Wesentlichkeit des Urheberrechts gerade darin liegt, dass die Verwertung eben dem Autor als Recht vorbehalten ist. Bemerkunswert ist es dass der neue Gesetzentwurf das Lichtspielrecht im Rahmen des Urheberrechts betrachtet. Das erwünschte, vom Urheberrecht unterschiedene Lichtespielrecht, womit auch im juristischen Ge-

biet die jahrlang bestrittene Frage der Vaterschaftsklage des Films ihre Lösung finden kann, sollte in erster Linie die verwickelte Zusammensetzung des technisch und künstlerisch gewerblichen Erzeugnisses, aus dem die filmische Schaffung entstehet, vor Augen haben.

In praktischer Hinsicht könnte man folgendes bestimmen: 1. dass der Film in ursprünglichen Besitz dem Produzenten zukommt, da jener ihn als eigene Sache hergestellt hat. 2. dass bestimmte Rechte geistiger und haushaltlicher Beschaffenheit denjenigen gebühren welche mit eigener küunstlischen technischen und veranstaltlichen Tätigkeit zur Schaffung des Films mitgearbeitet haben.

Das erste Recht, jenes des Produzenten, gehört zur Kategorie der s. g. exklusiven Rechte, obwohl auch andere, anderen Personen gebührende Rechte zusammenwirken und besondere Kennzeichen zufügen.

Alle andere Rechte bieten eine entsprechende Gleichartigkeit, aber dennoch keine Identität mit dem Urheberrecht.

Im Grunde genommen, ist es klar das dieses « autonomes Lichtspielrecht » einem Gebiete zuzuschreiben ist, das zwischen dem bürgerlichen und dem öffentlichen Rechte liegt, da es teilweis im Bezug auf Produzenten und Mitarbeitern dem Privatrecht, teilweis, der staatlichen Beteiligung gegenüber, dem öffentlichen Recht zugehört.

Giovanni Paolucci: *Lichtspielausstattung*.

Das Kino hat den Begriö der traditionellen Ausstattung, wie sie das Bühnenwesen vorgebracht hatte, gründlich umgestürzt. In der Tat, hat die Ausstattung im Film eine Grundlage die auf der Wirklichkeit ruht, gar nicht herkömmlich und konventionell, sondern unmittelbar aus der Natur hervorgebracht.

Die Lichtspielszenographie hat auch einen Bestandteil der ihr allein zugehört: die Einrahmung, die einerseits perspektivische Erfordernisse mit sich bringt, anderseits aber die Ausstattung in neuer Wertung stellt in soweit sie sie in den Film selbst einverleibt. Dazu noch muss man sagen dass die Lichtspielaustattung sich stets auf die Personen des Dramas beziehen muss und nur wenn sie das Leben der Gestalten mitlebt und den Klang und die Betonung des Darstellers übernimmt, sodass der Darsteller immer wieder sich selbst in der Umgebung findet, gelingt es ihr sich in dem Stil der künstlerischen Leistung einzuverleiben.

Derartige ganz neue Aufgaben höchsten Wertes treffen in der Beleuchtung eine ausgezeichnete Hilfe; die Beleuchtung erreicht dadurch eine konstruktive Fähigkeit.

Es ist infolgedessen selbstverständlich dass derartige bildende Wirkung der Lichtspielausstattung nicht erlaubt, dass mai sie nunmehr in den Hintergrund, als unwesentliche Ausschmückung, zurücklässt.

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *El teatro, el cinema y el actor.*

La reconocida unidad del arte no excluye sino que admite implícitamente que en la realidad las varias formas estén diferenciadas. En el teatro, a través de la representación escénica, o más bien, a través del actor quien es elemento esencial de dicha representación mediante la palabra, los dos mundos del espectador y del autor del drama se sueldan. En este procedimiento se realiza la así llamada subjetivación teatral elevándose la realidad sensible de la escena a formas de valor universal en la mente de los espectadores; tomando, puede decirse, aspecto de sueño.

El cinema, al contrario, tiene por sí mismo carácter de sueño y saca su realidad espiritual de la consciente subjetivación del espectador más que de la celuloide y de la pantalla. En él, mejor que la palabra, sobresalen, al contrario, sombras espirituales que hablan a los ojos y también el actor tiene, por lo tanto, que hacer visibles sus actos, sus sentimientos, sus procedimientos espirituales.

Una diferencia fundamental entre el teatro y el cinema es la posibilidad que tiene el cinema de franquear las barreras empíricas de un determinado *espacio* y *tiempo,* las que, al contrario, tienen atado al drama teatral, que necesita una sucesión cronológica y espacial.

Por lo que toca más de cerca a los dos tipos de recitación, fuera de la diversidad de la técnica y de la común exigencia que el actor en ambos casos se levante hasta la íntima esencia de un personaje, hay entre ellos un elemento substancial de diferencia, la que trae su origen de lo que mientras que el actor teatral no es más que el intérprete de una obra, ya en sí perfecta, acabada en todas sus partes y por lo tanto también en los personajes, el actor cinematográfico, al contrario, concurre a la creación de la obra mediante la creación del personaje.

Trabajo creativo, por lo tanto, el del actor cinematográfico, sólo interpretativo el otro.

Fuera de sus elementos diferenciales, teatro y cinema quedan ambos formas de espectáculo; en la primera el actor, sobre la escena, tiene ante sí un público real; en la segunda, el actor, delante de la cámera, crea a su pûblico universal, el que se realizará luego en uno u otro público determinado.

ROSARIO ASSUNTO: *Introduccion a los Clasicos.*

Un discurso sobre los clásicos del cinema es posible a condición que se determine con precisión el sentido y el valor de clasicidad en el campo cinematográfico, la que, por resultar de un valor estético absoluto, no debe confundirse con el *clasicismo* que es, al contrario, aceptación de una definida poética o de cierta visión del mundo y de la vida. Que haya o pueda haber obras clásicas, en este sentido, entre las obras cinematográficas, nadie podrá ercluirlo a priori, puesto que todos reconocen la validez del lenguaje cinematográfico en cuanto es lenguaje poético.

La clasicidad cinematográfica mana de un valor que se impone sobre un nivel universal, también desde un punto de vista histórico.

Semejante valor presupone dos condiciones: *la unidad creativa* y la *atemporalidad*, es decir la capacidad de coger lo que en el espíritu del propio tiempo sea estrecha y universalmente humano, y expresarlo de manera válida para los hombres de todos los tiempos y de todos los países.

Claro está que no faltan obras cinematográficas que poseen todas las condiciones necesarias para merecer el apellido de clásicos. Basta mencionar algunos nombres de autores: Stroheim, Clair, Vidor, y los títulos de algunnas obras: *Sinfonía nupciale, A nosotros la libertad, Aleluja.* Ejemplos escogidos casualmente entre todos los textos cuyo valor artístico es superior a cualquier contingencia, a cualquier discusión que se ocupe exclusivamente en motivo técnicos o estrictamente históricos.

Es lamentable que semejantes obras cinematográficas estén desdichadamente condenadas a perecer con el perecer material de la cinta de celuloide.

UGO CAPITANI: *En favor de la elaboración de un derecho cinematográfico autónomo.*

Los tiempos parecen ya convenientes, en la común opinión de escritores y reconocimientos oficiales, para resolver plenamente el problema de la elaboración de un derecho cinematográfico autónomo, con mayor adherencia a la realidad que no haya hoy día.

Efectivamente, estando la obra cinematográfica contada entre *las obras del ingenio*, sujetada e la tutela de las leyes sobre los derechos de autor, ella se ha muy pronto salido del limitado campo jurídico del derecho privado al que había sido asignada. Esto es consecuencia del carácter eminentemente social del « fenómeno cinematográfico » y de la importancia, en la economía nacional, de la industria relativa, lo que tiene como necesario resultado la emanación de normas propias, administrativas y penales, y por eso, de derecho público. Es fácil inferir que el derecho de autor no se aplica a la tutela de las relaciones que conciernen la obra cinematográfica.

Por otra parte no puede decirse que las dificultades hayan sido resueltas con el proyecto de ley muy reciente, el que asignando el *ejercicio del derecho de utilización* de la obra al productor, ha traicionado la esencia del « derecho de autor » en virtud del cual, al contrario, también el « derecho de utilización económica » pertenece a la persona del autor. Hay que notar que dicho proyecto pone el derecho cinematográfico en el ámbito del derecho de autor.

El así dicho « Derecho cinematográfico *distinto del anterior* (*y con esto cae también, en el campo jurídico, la añosa cuestión de la paternidad de la película*), del que se desea la constitución, debiera tomar en consideración este complejo procedimiento productivo, no menos industrial y técnico que artístico, del cual la *obra cinematográfica* es el resultado. Para lograr intentos prácticos podríase entonces decretar: 1) que la película pertenece, como tí-

tulo original, al productor, en calidad de sue profesión por la razón exclusiva que lo ha producido como cosa suya; 2) que ciertos derechos de contenido moral y económico pertenecen a los que con su obra artística, técnica y organizadora contribuyeron a la producción.

El primero de los derechos, el del productor, pertenece a la categoría de los llamados *derechos exclusivos,* aunque ofrece, a causa de las interferencias de los derechos que tocan a otras personas, caracteres que le son particulares.

En cuanto a todos los demás trátase de derecho análogo, pero que no es igual, al del autor.

Claro está que, en último resultado, este « derecho cinematográfico autónomo » pertenece a la zona comprendida entre el derecho privado y el público, siendo él en parte (por lo que concierne al productor y en general a los colaboradores) propio de la esfera del primero, y en parte (por lo que concierne la ingerencia del Estado) propio del derecho pûblico, en particular del administrativo.

GIOVANNI PAOLUCCI: *Escenografia para peliculas.*

El cinema ha subvertido radicalmente la manera tradicional, propia del teatro, de entender la escenografía. Esta tiene, en efecto, en la película un fundamento real, ya no basado sobre convenciones, que se insierta directamente en la natusaleza, suma inspiradora. La escenografía cinematográfica asimismo está ligada a un elemento fundamental que sólo pertenece a esta arte: el *cuadro* el que, si por una parte la sujeta a sus exigencias perspectivas, por otra, mediante la selección de los puntos de vista puede valorarla hasta hacer de ella un solo cuerpo con la película. Y no es todo; es preciso relacionar de continuo la escenografía de la película con los personajes: con vivir su vida, con tomar el color del intérprete, con lograr que el actor halle siempre a sí mismo en el ambiente, la escenografía llega a ser parte integrante del estilo de la obra. Puesta delante de estas nuevas y muy importantes atribuciones, la escenografía tiene una fuerte aliada en la iluminación la que toma, por lo tanto, carácter de elemento constructor. Claro está que, siendo la función de la escenografía cinematográfica esencialmente constitutiva, fuera error atribuirle valor sólo de fondo, de decoración.

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633